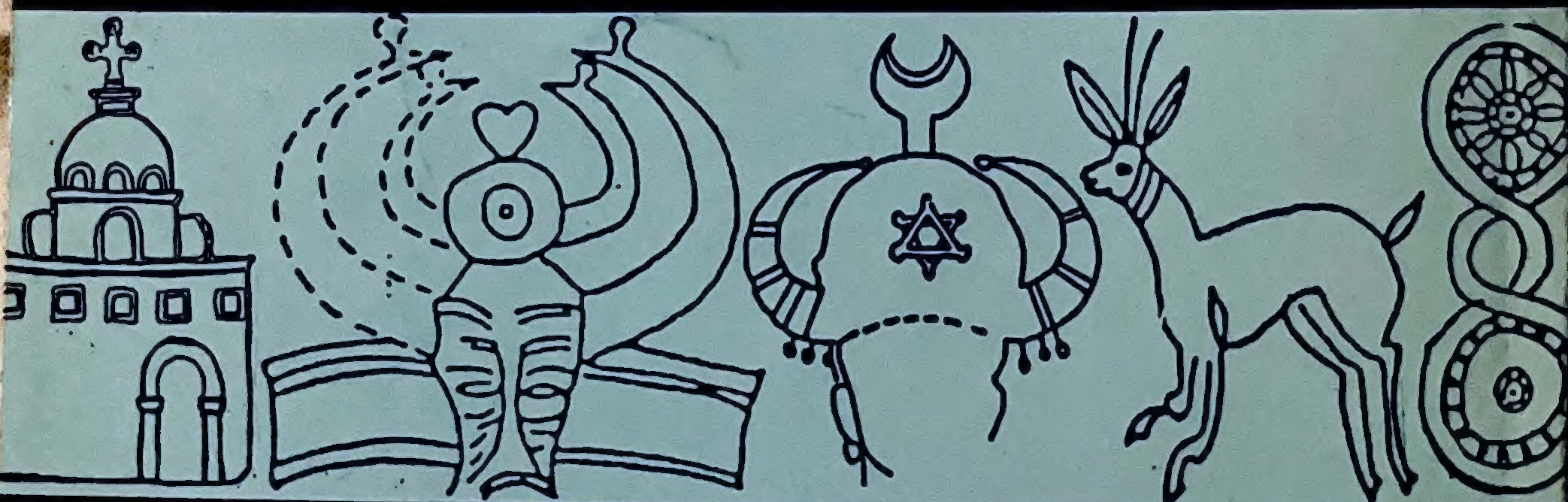


نحو وعى حضارى معاصر
سلسلة الثقافة الاثريه والتاريخية
مشروع المائة كتاب

٢٦

التصوير فى بلاد النوبة



تأليف : د . محمد غيطاس

نحو وعى حضارى معاصر
سلسلة الثقافة الاثريه والتاريخية
مشروع المائة كتاب

٢٦



التصوير فى بلاد النوبة

تأليف : د . محمد غيطاس

تصميم وتنفيذ : أمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

المقدمة

تعالج هذه الدراسة ما كشفت عنه أعمال التنقيب في بلاد النوبة من تصاوير على التحف المنقولة وعلى الجدران مما تم انقاذه أو كشفه أثناء حملة اليونسكو لانقاذ آثار النوبة والتي امتدت أعمالها بين عامي ١٩٦٠ و ١٩٨٠ في مصر والسودان . وتبدو أهمية هذه المعالجة مع ما نعرفه عن غرق المواقع الأثرية التي كانت تضم هذه التصاوير واندثارها ، كما تظهر أهميتها اذا عرفنا أنها محاولة تتجاوز حدود الوصف التسجيلي لتصاوير إحدى المناطق إلى تحليل ودراسة ما عثر عليه ومعرفة مراحل تطوره وسماته الخاصة ، وهي محاولة تطلبت الإلمام بالجوانب التاريخية والفنية لحضارة البلاد من خلال ما كشف عنه حديثا ، ومن خلال ما دون عن هذه الاكتشافات من تقارير ودراسات متفرقة مما تضمنه كتابنا الأول «حملة اليونسكو وأضواء جديدة على تاريخ النوبة» .

وتبدأ دراستنا في هذا الكتاب لفن التصوير في بلاد النوبة بدراسة عن فن التصوير النوبي ، وأهم التأثيرات الوافدة عليه . وتشير الدراسة هنا إلى وجود خط فني عام يميز تصاوير كنائس الشرق ، ويتمثل في بروز سمات خاصة بها مع اختلافات ثانوية تخص كل منطقة لتفوق تأثيرات فنية معينة فيها . كما تشير الدراسة إلى أن النماذج المتبقية في مصر من التصاوير الجدارية تعد أفضل النماذج حفظا ووفرة حتى القرن التاسع الميلادي وإن لم تصل إلى ما وصلت إليه تصاوير بيزنطة من ناحية الفخامة والثراء ، واستخدام مواد تتطلب نفقات كبيرة ، وكذلك من ناحية وجود أسس صارمة تحدد موضعا معيناً لتصاوير بعينها على الجدران .

واقنضت دراسة فن التصوير على الجدران منا التعرض للمواضع التي ظهر بها هذا الفن ، وهى الكنائس النوبية ، فتناولنا ما حدث من تصنيف لأنماطها ، وما ذكر عن تطورها وطرق انشائها ، وما استخدم من مواد فى ذلك . وتبرز الدراسة خضوع النشاط البنائى لأحوال البلاد التى خضع لها التطور الحضارى بوجه عام . وقبل دراسة فن التصوير على الجدران عرضنا لما عثر عليه من آثار قليلة من مخطوطات نوبية مزينة بالتصاوير ، ومن لوحات مصورة أو أجزاء منها ، وكذلك ما عثر عليه من تحف منقولة زينت بزخارف وأشكال منحوتة أو ملونة .

وتبدو أهمية فن التصوير على الجدران وما لقيه من عناية فيما كشف عنه من تصاوير عديدة فى مواقع مختلفة جعلت الدارسين يبذلون جهدا علميا لتصنيفها وتقسيمها إلى طرز . وتتجلى أهمية الدراسة هنا فى محاولة التعرف على مراحل تطور هذا الفن وارتباطها بالتطور الحضارى العام فى البلاد ، ومحاولة الكشف عن سمات كل مرحلة وما وقع من تأثيرات فنية على نماذجها . وتبرز الدراسة كثرة الموضوعات التى شاع تمثيلها وميل المصورين إلى موضوعات معينة منها . كما تظهر لنا عوامل النضج الفنى رغم عدم وجود تقاليد محلية فى مجال التصوير على الجدران .

وبوجه عام فإن تناولنا لهذا الفن بالدراسة والبحث يأتى فى إطار التعرف على أبرز مجالات التطور الحضارى لبلاد النوبة فى عصر الممالك المسيحية وهو المجال الفنى ، كما كشفت عنه أعمال التنقيب فى هذه البلاد .

هذا .. وأرجو من الله - العلى القدير - أن تزيح هذه الدراسة بعضا من الغموض الذى اكتنف كثيرا من الجوانب المتعلقة بالتاريخ الحضارى والفنى لبلاد النوبة ، وأن تسد بعض الفراغ فى المكتبة العربية .

والله ولى التوفيق

د / محمد غيطاس

الفصل الأول

فن التصوير فى الكنيسة الشرقية
نشأته ومآله العامة

دخلت المسيحية بلاد النوبة على يد أتباع المذهبين الرئيسيين في كنائس الشرق ، وكان الوجود الفعلي لكل من المذهبين في النوبة أمراً ظاهراً كشفت عنه دراسة المكتشفات الأثرية الحديثة (١) ، وتقتضى دراسة فن التصوير في بلاد النوبة معرفة أبرز الاتجاهات الفنية التي غلبت على فن التصوير ونشأته في كنائس الشرق ، وتفيدنا مثل هذه المعرفة في تحديد التأثيرات الفنية التي وقعت على فن التصوير في بلاد النوبة ، وتمييز ما قد يكون لهذا الفن من سمات خاصة .

ولم يتح ما نشر علمياً من تقارير ودراسات عامة عن مكتشفات التصوير في بلاد النوبة معرفة الكثير عن علاقة هذا الفن بالفنون السابقة أو المعاصرة له ، كما أشارت الدراسات القليلة التي نشرت حول هذا الموضوع إلى كثير من علامات الاستفهام عن شواهد صلة هذا الفن في الكنيسة النوبية بالفن البيزنطي ، والفن السوري المسيحي ، وفن الأقباط في مصر .

وتشير الأعمال الفنية المنفذة في هذه المناطق المختلفة إلى وجود خط فني عام يجمع بينها مع سمات فنية خاصة تميزت بها كل منطقة ، نتيجة لظروف النشأة ، وعوامل التأثير الغالبة في كل منطقة دون الأخرى .

الفن في العصر المسيحي المبكر :

وتشير دراسة الفن في العصر المسيحي المبكر إلى قيامه على أسس من الفنون التي عمت منطقة حوض البحر الأبيض وقت ظهور المسيحية ، وكان لهذه الفنون مدارس ظهرت فيها عملية امتزاج بين الطرز الفنية المحلية والفن الهليني الذي انتشر في المنطقة مع فتوحات الإسكندر منذ سنة ٣٣٢ ق.م لينشأ بذلك الطراز

الهيلينستى وظهرت الإتجاهات الفنية لهذا الطراز فى الإسكندرية وبرجامون وأنطاكية ورووس ، وتميزت كل منها بسمات فنية عرفت بها ، إلا أنها شهدت بصفة عامة صراعا بين النظرة المحافظة الملتزمة بالتقاليد والنظرة المتحررة من كل قيد ؛ فالفن الهيلينى الذى اتسم بالتعرف ، والقرب من الطبيعة ، والاهتمام بالموضوع المصور وصياغته فى أبعاد ثلاثة ، جاء إلى أرض تسود فيها التقاليد الفنية الشرقية ، التى اتسمت بالحرص على سيادة التمثيل المجرد للأفكار من خلال الرمز والتصوير المباشر والبسيط دون تفاصيل كثيرة ، وعبر تصميمات اتسمت بالتسطح والإيقاع الزخرفى (١) .

ويمكننا التعرف على هذين التيارين الفنيين الهيلينى والشرقى فى بعض النماذج المسيحية المنفذة فى القرن الثالث الميلادى ، وهى نماذج نادرة ، وفى السيناجوج بدورا أرووس على نهر الفرات (من حوالى سنة ٢٤٥م) وفى كنيسة بنفس المكان (من حوالى سنة ٢٥٠م) نرى الشخصية الشرقية فى التصاوير الجدارية بهما (٢) ، وتبرز فى اهتمام الفنان بتصوير الفكرة الأساسية بالحدث بأسلوب تخطيطى ومسطح وزخرفى ، ومن خلال الإستعانة بأقل قدر من التفاصيل (٤) . كما تتمثل هذه الشخصية الشرقية فى الوضعة الأمامية للأشكال ، وكبر حجم الشخصيات الرئيسية فى الصورة .

أما فى التصاوير التى زينت أسقف وجدران الكاتاكومبات Catacombs فى روما - وهى ترجع إلى حوالى نفس الفترة - فنجد أن الموضوعات المنفذة - وترمز للخلاص - قد تمت بالأسلوب الهيلينى الذى ميز التصاوير فى بومبى ، ويبدو واضحا هنا فى تجسيم الأشكال ، وفى القرب من الطبيعة ، وإبراز التفاصيل الدقيقة (٥) .

وعلى أية حال فقد امتزج هذان التياران الفنيان بدرجات متفاوتة فى بلدان الشرق التى كانت مهدا للمسيحية وفنونها الأولى واتخذ الفنانون المسيحيون فيها من الموضوعات اليونانية والرومانية وكذلك الأساليب الفنية وسيلة للتعبير عن مضامين عقيدتهم ، وهذا ما يصوره تاريخ الفن فى العصر المسيحى المبكر فى مصر التى تحتفظ بأقدم مظاهر هذا الفن ، فقد استعان أقباط مصر منذ القرن الرابع الميلادى بالنماذج والأساطير اليونانية والرومانية فى التصوير على منتجاتهم الفنية للتعبير

عن عقيدتهم ، ومن أهم هذه الأساطير قصة أبولو ودافنى ، وأوريا والثور ، وليدا والبجع ، وأورفيوس وإيوريدس زوجته ، وأفروديت أو فينوس ، وإيروس إله الحب عند اليونان أو كيوييد عند الرومان ، ويان إله الطبيعة ، والإلهة جايا إلهة الأرض ، وديونيسوس أو باكوس إله الخمر ، وهرقل (٦) . واتخذت هذه المناظر الأسطورية ورسوم أشخاصها مكانا ملحوظا على المنسوجات والأحجار بصفة خاصة ، وتجلت فيها المؤثرات الهلينية فى الشكل الفنى ، ومثلت مع عناصر فنية أخرى كالكروم والرمان وأوانى الزهور إلى جانب التصميمات الهندسية الدقيقة .

وتشهد التوابيت التى تم صنعها فى الاسكندرية على هذا الأثر الهيلينى الواضح ، ففى أكاليل الزهر والأطفال العراة الذين يرقصون بين أغصان الشجر والكروم - كما نحتت على هذه التوابيت - نرى مهارة فى إبراز الواقعية وتجسيم الأشكال ، وهى سمات فنية لم يقدر لها البقاء مع استمرار التأثير الشرقى الذى تمثل فى منحوتات القرن الخامس الميلادى (٧) فى اقتصار النحت على بعدين فقط ، وفى قلة الاهتمام بالنسب ، وزيادة الاهتمام فى نحت الأشخاص بالرأس دون الأطراف واتصالها بباقى الجسم . وتمثل بعض الموضوعات المصرية القديمة إجدورا لذلك التأثير الشرقى ، ووصلت هذه الموضوعات إلى هذا الفن المسيحى المبكر فى ثوبها المصرى القديم ، أو متشحة برداء يونانى رومانى ، ومن ذلك تمثيل إله النيل الذى عرف باسم الإله حابى (٨) ، وتمثيل النائحيتين إيزيس ونفيس على النسيج فى صورة سيدتين رومانيتين ، والإله انوبيس كما تم تصويره على جدران المعابد الفرعونية (٩) ، وحورس وهو يطعن الشر ممثلا فى الإله ست .

وكان للتأثيرات الفنية الفارسية والسورية دور هام فى تشكيل السمات التى لازمت فن الاقباط ، ويبدو ذلك واضحا فى رسوم الأزهار ، والحيوان والطير ومناظر الفرسان والصيد ، ووضع هالة القداسة حول الرؤوس ، ويبدو الطابع التدمرى واضحا فى منحوتات البهيسة واهناسيا المدينة ، وهو الطابع الذى يلتزم بالأوضاع الكهنوتية ، وتجاور الشخصيات مع تحوير الوحدات الزخرفية الهندسية أو المستوحاة من الأشكال النباتية أو الحيوانية (١٠) .

ومع زيادة هذه التأثيرات الشرقية قل الاهتمام بالموضوعات الأسطورية وفقدت الأشكال توازن النسب والتجسيم ، واتجهت نحو التحوير والزخرفة والطابع الشعبى ،

واستخدام الألوان الزاهية ، وهذا ما تبرزه أعمال النحت والمنسوجات في القرن السادس الميلادي ، وأصبحت الموضوعات الدينية المسيحية المتخذة من العهد القديم والجديد أهم الموضوعات المصورة على التحف المختلفة ، ومنها : قصة آدم وحواء ، وفداء إبراهيم ، وقصص داود النبي ، ويونان والحوث ، ودانيال في جب الأسود ، والعبرانيون الثلاثة في أتون النار ، وغير ذلك من موضوعات العهد القديم . ومن العهد الجديد مثلت موضوعات البشارة والميلاد ، والمسيح والعذراء في أشكال مختلفة ، ومنها صورتها وهي ترضعه أو تحتضنه ، أو صورته وهو على كرسي العرش ، أو في صورة نصفية داخل إكليل يحمله ملاكان ، أو في دخوله اورشليم ، أو في هيئة الراعي الصالح ، أو وهو يقوم ببعض معجزاته مثل إقامة لإليعازر ، أو وهو يتناول العشاء الأخير مع تلاميذه . كذلك صورت أشكال الملائكة ورؤسائهم ، وأشكال الحواريين وشغلت رسوم القديسين حيزا كبيرا في التصوير ، ومنهم القديسين الفرسان . كما اتخذ الفنان من الحياة الدنيوية أشكالا أخرى ذات دلالات دينية ، ومنها الحيوانات المستأنسة والبرية والخرافية ، والطيور كالطاووس الذي يرمز إلى القيامة (١١) ، والحمام ويرمز إلى الروح القدس (١٢) ، والنسر ويرمز إلى القيامة وهو رمز خاص ليوحنا الإنجيلي في رؤيا حزقيال (١٣) ، والسماك ويرمز إلى المسيح لأن كلمة «سمك» باللغة اليونانية تشمل الحروف الخمسة الأولى من اسم المسيح «يسوع المسيح ابن الله المخلص» (١٤) ، والضفدعة واتخذت رمزا لقيامة المسيح (١٥) ، والحمل وكان رمزا للمسيح ، كذلك كان سعف النخيل رمزا لدخول المسيح اورشليم ؛ إذ فرشت به الأرض عند دخوله إليها في أحد الشعانين (١٦) ، كما كانت السفينة رمزا للكنيسة (١٧) .

وإذا كانت مصر قد احتفظت بهذه المظاهر الفنية للعصر المسيحي المبكر ، فإن المنطقة السورية الفلسطينية في هذا العصر كانت ذات أهمية كبيرة من الناحية الدينية ، ولها شهرتها فيما يتعلق بالعمارة المسيحية المبكرة ، إلا أن ما يعرف عن فنونها التصويرية قليل ، ويختلف العلماء في تأريخ الكثير منه (١٨) ، ورغم هذا فإن ما وصلنا من أشكال مصورة على التحف المنقولة وفي المخطوطات يشير إلى الأهمية الفنية الكبيرة للمنطقة ، وتأثيرها في نشأة الفن البيزنطي ، وفي الواقعية التي تميز بها فن التصوير عند الأقباط . وعلى الرغم من صلة هذا الفن بالطراز الهلنستي فإن ما يلاحظ فيه هو غلبة السمات الشرقية التي تمثلت في حرص

الفنان على نقل الفكرة دون اهتمام بالتفاصيل ، وتفضيله للوضعية الأمامية ، وتضخيم الرأس بأسلوب يخالف كل نسب الجسم ، وكذلك تضخيم الأشكال ذات الأهمية الكبيرة (١٩) .

وكانت مصر وسوريا خلال هذا العصر المسيحي المبكر خاضعتين للإمبراطورية الرومانية التي نقل قسطنطين عاصمتها في عام ٣٣٠م إلى بيزنطة ، ثم حدث في عام ٣٩٥م أن انقسمت هذه الإمبراطورية إلى دولتين ، إحداهما شرقية ظلت عاصمتها بيزنطة أو القسطنطينية ، والأخرى غربية واتخذت روما عاصمة لها ، ثم انتقلت منها إلى رافينا على الشاطئ الشرقي لإيطاليا ، وظلت مصر وسوريا تابعتين للدولة البيزنطية ومثلنا مع العراق وإيران المصدر الشرقي الذي أسهم في نشأة الفن البيزنطي ، إلى جانب التأثيرات الفنية الهلينية التي انتقلت مع قسطنطين عند بنائه لعاصمته الجديدة (٢٠) . وإذا كان هذا الفن قد نشأ بفضل هذه التأثيرات الفنية وامتزاجها ، فإنه استطاع من خلال ارتباطه بالبلاط الإمبراطوري في القسطنطينية المرور بمراحل عديدة من التطور ، اتسم خلالها بالفخامة والثراء الذي يتفق ومكانة الإمبراطورية ، كما استطاع أن يمد تأثيره إلى الأقاليم النائية التابعة للدولة البيزنطية .

ويطلق بعض الدارسين على عصر جستنيان (٥٢٧ - ٥٦٥م) اسم العصر الذهبي الأول للفن البيزنطي ، وذلك لما تحقق على يديه من أعمال معمارية ضخمة جعلت منه الراعي الأول للفنون بعد قسطنطين الأكبر (٢١) .

ويتميز تصوير الأشكال في المنحوتات وعلى التحف المنقولة في هذا العصر والتي أنتجت في العاصمة والمناطق القريبة منها بوضوح التأثيرات الهلنستية والسمات الفنية الكلاسيكية ، أما التحف التي عم إنتاجها في الأقطار الشرقية التابعة للإمبراطورية فتزيد فيها التأثيرات الفنية الشرقية (٢٢) .

التصوير الجداري وخصائصه في الكنيسة الشرقية :

لم تحتفظ كنائس القرنين الرابع والخامس الميلاديين في بلدان أوربا التي استمر اعتناق أهلها للمسيحية بكثير من زخارفها وأثاثها الأصلي ، فقد هدمت كثير من الأبنية القديمة لإفساح الطريق أمام أبنية أضخم ، كما أجريت بكثير منها أعمال

تجديد مستمرة ، مما أدى إلى ضياع كثير من الأعمال الفنية . ولم يتبق في روما على سبيل المثال سوى بعض التماثيل الجدارية في المقابر الصخرية ، وتصويره بالفسيفساء في كنيسة سانتا بودنزينا Santa Pudenziana على حنية الشرقية ، ومع ذلك فقد تعرضت هذه التصويرة لإصلاحات عديدة (٢٣) . وفي روما أيضا ترجع بعض التماثيل الجدارية بكنيسة سانتا ماريا ماجيوري إلى القرن الخامس الميلادي (٢٤) .

ولم تحتفظ القسطنطينية بتماثيل جدارية من العصر الذهبي الأول - أي في القرن السادس الميلادي ، غير أن رافينا - التي كانت في عصر جستنيان المعقل الرئيسي للحكم البيزنطي في إيطاليا - أبقت على أكثر الكنائس أهمية في هذا العصر ، وهي كنيسة سان فيتالي S. Vitale . وبنيت في سنة ٥٢٦ - ٥٤٧ م ، وتمثل بعض التماثيل المنفذة بالفسيفساء فيها ارتباط هذه الكنيسة بالبلاط البيزنطي (٢٥) وتمثل إحداها - وترجع إلى حوالي سنة ٥٤٧ م - جستنيان والامبراطورة ثيودورا مع أتباعهم من رجال الدين وبعض السيدات ، وتتميز الأشكال في هذه التصويرة بطولها وأقدامها الرقيقة ووجوهها الصغيرة اللوزية الشكل ، كما تتميز بأزيائها الكهنوتية والوضعة الأمامية لها .

أما في البلدان الشرقية التي انتشر فيها الإسلام مثل سوريا ومصر وكذلك في شمال إفريقيا فالأمر يختلف ، إذ أدى اعتناق الإسلام إلى هجرة الكنائس فظلت على حالها ، كما ساعدت العوامل الطبيعية - كرمال الصحراء أو المناخ الجاف - على حفظ كثير من هذه الأبنية وزخارفها . وتتمثل هذه الظاهرة في مصر بوضوح شديد ، وتعد تماثيل كنائسها من أكثر النماذج الباقية من العصر المسيحي المبكر وأقدمها .

وفي الوقت الذي تعرضت فيه تماثيل الكنائس البيزنطية في القسطنطينية والجهات المجاورة لها لعملية تحطيم كبيرة أطلق عليها اسم الحركة اللا أيقونية (٢٦) Iconoclasm كانت التماثيل في المناطق النائية بعيدة عن تأثير هذه الحركة إلى حد كبير ، وكذلك فإن هذه المناطق هي التي أمدتنا بالنماذج العديدة المبكرة لفن التصوير .

وترجع أقدم الرسوم الجدارية المسيحية في مصر إلى القرن الرابع الميلادي ، وعثر عليها في مقابر كرموز بالإسكندرية ، وهي وإن ضاعت معالمها تتفق من

خلال ما تم نقله من اسكتشات (٢٧) مع ما عثر عليه في المقابر الصخرية بروما من ناحية الموضوعات المصورة ، وارتباطها بالفن الهلنستي من ناحية الشكل .

وتعدنا مزارات جبانة البجوات بالواحة الخارجة بنماذج باقية لفن التصوير على الجدران من هذا العصر المسيحي المبكر ، وأبرز ما في هذه المنطقة من مزارات إثنان هما مزار الخروج Exodus ، ومزار السلام ، وأغلب المناظر التي تزين قبة المزار الأول وأكثرها أهمية هي الموضوعات التي وردت في سفر الخروج ، ولذا كانت تسمية المزار بهذا الاسم (٢٨) ، ومن هذه الموضوعات مطاردة فرعون وجنوده لموسى وأبناء إسرائيل ، وإلى جانب ذلك مناظر لسفينة نوح ، وآدم وحواء ، ودانيال في جب الأسود ، وتعذيب أشعيا ، ويونان والحوث ، وريكا وإبراهيم ، وأيوب ، وإرميا أمام معبد اورشليم ، وفداء إبراهيم ، والراعي الصالح ، وأضيف إلى هذه المناظر موضوعان مسيحيان هما : الشهيذة المسيحية تكلا في وسط النار ، والعدراوات السبع يتقدمن نحو المعبد ، وتشغل هذه المناظر قبة المزار متناثرة حول مركز القبة الذي تشغله تفريعات العنب والطيور عليها .

أما في مزار السلام فقد صورت بعض أحداث العهد القديم أيضا إلى جانب تصوير بولا وتكلا ، وسيدتين إحداها ترمز للسلام والأخرى ترمز للعدالة ممسكة بميزان .

ونرى هنا إستعانة الفنان بالرمز لكي تصل الفكرة الدينية إلى المشاهد ، فإنقاذ نوح من الفيضان ، واسحق من التضحية به ، وبنى إسرائيل من فرعون ، ودنيال من جب الأسود ، والعبرانيين الثلاثة من أتون النار ، وأيوب من المرض ، وتكلا من الشهادة - كلها موضوعات تشير إلى فكرة الخلاص .

ويبرز الأثر الهليني في هذه المناظر ، فالأغصان التي تقف عليها الطيور ، وتفريعات العنب وعناقيده ، ورمز السلام ورمز العدالة تدل على هذه الروح الهلينية كما أن ثمة محاولة لاستخدام المنظور في رسم سلم وواجهة معمارية (٢٩) ، ويبدو هذا الأثر أيضا في الزى الروماني الذي يرتديه جنود فرعون .

وعلى الرغم من هذه السمات الهلينية ، فإن التأثيرات الشرقية غالبية ، وتتمثل في حذر الفنان عند عرضه لآدم وحواء عاريين ، وفي عدم حرصه على إبراز جماليات الشكل بقدر حرصه على الوصول بالفكرة إلى ذهن المشاهد ، وذلك من خلال تكوينات بسيطة وشخصيات قليلة وأسلوب زخرفي مسطح .

وشهد القرن السادس إزدهارا في فن التصوير عند الأقباط ، ترى آثاره فيما كشفت عنه التنقيبات في باويط (٣٠) وسقارة (٣١) من تصاوير جدارية .

وتتنوع الموضوعات الممثلة في هذه التصاوير ، وتزيد الأساليب الفنية الشرقية في عناصرها الفنية ، وتعد أهم ما نفذ الأقباط خلال الفترة الممتدة بين القرنين السادس والتاسع الميلاديين ، ففي باويط زينت مزارات عديدة بتصاوير يرجع أغلبها إلى القرن الثامن الميلادي (٣٢) ، على أن أقدمها يرجع إلى القرن السادس وأوائل القرن السابع الميلاديين ، وتتميز بعض الموضوعات المصورة ببهاء ألوانها والحيوية في أشكالها ، ومثال ذلك تصويرة تمثل تعميد المسيح (٣٣) ، وتتميز بعض الموضوعات الأخرى وخاصة تلك التي تمثل صفوفًا من الرهبان (٣٤) بالسكون وجمود الحركة .

وأبرز التصاوير الجدارية التي عثر عليها في باويط شرقية من الطمي (٣٥) (اللوحة ٤٥) يتمثل فيها المسيح في الجزء العلوى على عرشه ، تحيط به المخلوقات الأربعة التي ترمز للإنجيليين الأربعة (مرقس ولوقا ويوحنا ومتى) على شكل أسد وعجل ونسر وإنسان ، ثم رئيسا الملائكة ميخائيل وجبرائيل وينحنيان أمام المسيح الذي يحمل بيده اليسرى سفر الرؤيا . وفي الجزء السفلى تجلس العذراء على عرش وهي تحمل المسيح طفلا بين الإثنى عشر رسولا واثنين من القديسين المحليين ، ويحيط برؤوسهم جميعا هالات القداسة . وقد أخذت من هذا التكوين مناظر أخرى كثيرة تمثل الصعود في الشرقيات مع بعض الاختلاف في التفاصيل ، فقد يقل عدد التلاميذ ، وقد يحيط بالعذراء بعض الملائكة ، وقد تمثل العذراء جالسة أو واقفة ترفع يديها في صلاة وسط التلاميذ (٣٦) .

وتظهر في هذه الشرقية بعض التأثيرات البيزنطية المبكرة ، وتتمثل في مراعاة الفنان للنسب وتنفيذه لطيات الثياب التي تناسب بصورة طبيعية ، كما تبرز قدرته على استخدام اللون في التظليل ، ومحاولة التمييز بين أشكال الرسل وتجسيم الوجوه بظلال خضراء (٣٧) .

وتتمثل التأثيرات الهلنيسية في تصاوير باويط بصفة عامة ونجدها في الزخارف النباتية ، وفي صور الطيور والحيوانات وصال الأزهار وفي استخدام الأشكال الرمزية كالسلام والعدالة وغيرها - وهي أشكال سبقت الإشارة إلى وجودها في البجوات ، كما توجد كذلك في المقابر الصخرية في روما (٣٨) .

ولا تقتصر التأثيرات الفنية في باويط على التأثيرات السابق ذكرها بل تظهر كذلك العناصر الفنية الساسانية والإسلامية في كثير من التصاوير ؛ إذ استعار المصور القبطي بعض الموضوعات المدنية ، ووضعها مع المناظر الدينية دون خلق نظام كلي يجمع بين الأشكال المختلفة (٣٩) ، فنرى بين صور الأنبياء مثلا منظر غزال (٤٠) ، ومنظرا لصيد الأسد على الجدار الشمالى للمزار رقم ١٢ ، وهو من أصل ساسانى ومثل كثيرا على منتجات الفن الإسلامى (٤١) . وفي المنظر الأخير نرى شخصا يمسك بقوس يكاد السهم أن ينطلق منه ، ويلتفت إليه الأسد وهو يزأر ، وأمام الأسد نرى شجرة رمان أو برتقال رسمت بأسلوب مبسط . ويختلف منظر الأسد هنا عن المناظر التي من أصل مصرى قديم ، وذلك لأن رأس الأسد هنا في وضعة ثلاثية الأرباع بينما تمثل بشكل جانبي في الفن المصرى القديم (٤٢) .

أما في دير الأنبا جيرميا بسقارة فقد عثر على شرقيات زينت بتصاوير تمثل السيد المسيح والعذراء في أوضاع مختلفة ، منها ما يمثل قصة الصعود كما في إحدى الشرقيات التي صور بها المسيح في الجزء العلوى منها في صورة نصفية ، وصورت العذراء في الجزء السفلى على عرش بين ملاكين تحمل المسيح طفلا (٤٣) . وفي شرقية أخرى نرى المسيح في الجزء العلوى منها ، وفي الجزء السفلى نرى العذراء واقفة ترفع يديها في صلاة بين الحواريين وبعض القديسين (٤٤) . وفي حنية بالمتحف القبطى أيضا نرى العذراء على عرش بين ملاكين ترضع طفلها (٤٥) .

وتعددت أشكال القديسين والرهبان في هذا الدير ، ومن أهمها تصويرة جدارية تمثل أربعة من الرهبان يقومون بالصلاة (٤٦) ، وهم من اليسار أبو نوفر السائح ومقاره وأبولو وأبيب ، واثنان من التائبين ، أحدهما يجثو عند أقدام أبيب وأبولو ، والآخر ليس ظاهرا تماما . ويمسك كل من مقاره وأبيب بالكتاب المقدس . وتؤرخ هذه التصويرة بالقرن السادس الميلادى (٤٧) (اللوحة ٤٦) .

وتظهر في كثير من هذه التصاوير الجدارية بسقارة بعض التأثيرات البيزنطية ، وبعض الأساليب الفنية المنفذة في باويط (٤٨) .

وترجع بعض التصاوير التي كانت تزين الحنايا والجدران في هذا الدير إلى ما بعد الفتح الإسلامى لمصر ؛ إذ ظل الدير مأهولا برهبانه حتى منتصف القرن

التاسع الميلادي ، وهذا ما تؤكد بعض شواهد القبور التي عثر عليها وأحدها يرجع إلى سنة ٨٤٤م ، كما ترجع إحدى الصنوج الزجاجية إلى سنة ٨٥٦م . ويشير كوييل إلى أن نهاية الدير كانت قبل سنة ٩٦٠م ، وهو التاريخ الذي سجل فيه أحد المسلمين ذكرى زيارته على عمود بأطلال الدير (٤٩) .

ومن التماثيل التي ترجع إلى هذه الفترة تمثال المسيح وهو يرفع يده بإشارة البركة ويجلس على عرش دون مسند ، وإلى يساره نخلة ، وإلى يمينه صليبان ، وتحت شريط من زخرفة مصفورة رسم طاووسان متواجهان (٥٠) .

كما ترجع إلى هذه الفترة أيضا بعض أشكال الفضائل المجنحة ، وهي أشكال نصفية كتب على كل منها إسمها بالقطبية ، وتتميز بعيونها الواسعة المستديرة (٥١) .

وإذا عدنا إلى الكنائس البيزنطية فإننا نلاحظ أن الحركة اللايقونية قد أتت على ما كان يزين هذه الكنائس وأن تصوير القديسين قد فقد كل رعاية كان يحظى بها من الدولة التي شجعت بدلا منه فنا يعتمد على التصميمات الزخرفية من صلبان وأزهار وطيور وحيوانات ، وذلك على يد الفنانين الذين لم يفروا إلى جهات أخرى ، وعمل هؤلاء الفنانون على تطوير زخارفهم وأشكالهم والعناية بها (٥٢) ، وشملت هذه العناية العودة إلى الأسلوب الزخرفي الهلنستي والتحرر من الأهداف الكنسية (٥٣) . والنماذج المتبقية التي تشير إلى تأثير هذه الحركة قليلة جدا لأنها حطمت بدورها على يد المؤيدين لعبادة الأيقونات .

ومن هذه النماذج وأكثرها أهمية زخرفة شرقية كنيسة القديسة ايرين Irene في القسطنطينية حيث رسم بها شكل صليب بسيط على خلفية مذهبة ، كما زخرفت شرقية كنيسة القديسة صوفيا في سالونيك - والتي أقيمت في عهد قسطنطين السادس (٧٨٠ - ٧٩٧م) - بصليب حلت محله بعد انتهاء الحركة اللايقونية تصويرا للعداء (٥٤) .

وقد امتد أثر هذه الحركة إلى جهات نائية ، وذلك ما تكشف عنه بعض المزارات في اليونان وجزيرة Naxos وفي البليوبونيز الجنوبي .

غير أن أثر هذه الحركة لا يظهر في أماكن أخرى مثل فلسطين وجنوب إيطاليا (٥٥) . بل ربما كانت هذه الجهات ملجأ لأولئك الفنانين الذين فروا من القسطنطينية (٥٦) .

وبعد انتهاء الحركة اللايقونية والعودة إلى تمثيل المناظر الدينية ، بدأت فترة ازدهار جديدة كانت فيها الأشكال الآدمية أقل جمودا ، وأقل تسطحا ، واكتسبت التكوينات خلالها مزيدا من الحركة والعناية بالمنظور ، وذلك نتيجة العودة إلى الأساليب الفنية الهلنستية وتراث العالم الكلاسيكي عند قيام حركة تحطيم الصور . ثم شهد فن التصوير بعد ذلك فترات ازدهار أخرى في القرن الثاني عشر والقرن الرابع عشر إلى أن بدأ يفقد ما كان عليه من فخامة وما اتسم به من عظمة .

أما تصوير الأقباط بعد القرن التاسع الميلادي فيشهد على عدم وجود صلات قوية بينه وبين ما تم تنفيذه قبل ذلك في باويط وسقارة ، حتى أن دي بورجيه يصرح بأنه لا يمكننا أن نطلق على التماثيل التي تم تنفيذها خلال الفترة الممتدة من القرن التاسع إلى القرن الثامن عشر اسم تماثيل قبطية (٥٧) ، ويرجع ذلك إلى خضوع هذا الفن للطرز الفنية البيزنطية والإسلامية ، فالسمات الفنية القبطية الأصل قليلة ، بينما تبرز التأثيرات الإسلامية والأرمينية في كثير من تماثيل كنائس الدير الأبيض ، وديرى الشهداء والفاخوري بإسنا ، وفي دير القديس أنطونيوس بالبحر الأحمر ، وتظهر هذه التأثيرات أيضا في أيقونات القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين (٥٨) .

وعلى الرغم من هذه الصلة القائمة بين فن التصوير عند الأقباط وفن التصوير في الكنيسة البيزنطية فإننا نلاحظ وجود بعض أوجه الاختلاف بين هذين الفنين ، فمن الملاحظ أنه برغم الأهمية الكبيرة لتماثيل الأقباط في تاريخ التصوير الديني المسيحي فإن قيمتها الفنية لا تصل إلى ما وصلت إليه في بيزنطة من تألق ظاهري ، كما شهد هذا الفن في تطوره إتجاهات خاصة به نتيجة انفصال الكنيسة المصرية عن الكنيسة البيزنطية منذ فترة مبكرة ، ونتيجة لتأثير الفن الإسلامي على الأساليب الفنية لتصوير الأقباط ، وقد أدى هذا إلى ظهور تفسيرات خاصة بهم للنصوص الإنجيلية في بعض المناظر (٥٩) ، وإلى تميزه الشديد بالسمات الفنية الشرقية .

ومن ناحية أخرى نلاحظ أن الكنيسة البيزنطية قد غلب فيها التصوير بالصبغة ، وبما تاح التصوير بالألوان المائية في الكنيسة القبطية ، ويرجع هذا بصفة أساسية إلى ما تتطلبه الرخوة بالصبغة من نطق كبيرة ووجود الممر للزخرفة لها كالمزج المجد في الألوان الطبيعية والقطع الصدفية أو الزجاجية أو المصنوعة من عجلى مينة بالأكسيد المعدية ، وهي مواد توافرت للإمبراطورية البيزنطية . وتشير النتائج الباقية من الرخوة بالصبغة في الكنائس القبطية إلى أن اختلافها قد اقتصر على الزخارف الهندسية من أشكال رباعية وسداسية وثمانية ودوائر ومثلان ، كما هو الحال في كنيسة أبي سرجة ، والمعقة ، وبربارة ، وأبى البصل في مصر القديمة . غير أن بعض المصادر التاريخية تؤكد لاختلاف هذا الأسلوب في تصوير بعض الموضوعات البلية على جدران الكنائس القبطية (٣٤) .

ويشمل الاختلاف بين التصوير في الكنيسة القبطية والكنيسة البيزنطية كذلك في أمر آخر ، تلك أنه بعد انتهاء أزمة تنظيم الصورة سنة ١٨٤٢م ، ولكي يحقق التصوير في الكنيسة أغراضه التعليمية ، منحت الصورة في الكنيسة البيزنطية قيمة رمزية معينة وفقا للمكان الذي تشغله على جدرانها ، فلم يكن يراعى في الصورة أن تكون ملائمة لطبيعة الطح المتخذة عليه فحسب بل روعي كذلك أن تلام من ناحية وظيفتها الموضع الذي تشغله (٣٥) ، ولذلك وضع نظام صارم لرخوة الكنائس فخصصت الأجزاء العليا بالكنيسة لأصحاب المنزلة السملوية كالصليح الذي مثل في صورة نصفية بقية الهيكل ، والإنجيليين الأربعة الذين صوروا في الحنايا أو المقامات الزكنية ، والعذراء في حنية الشرقية واقعة بديها في صلاة . وكبرت الأجزاء السفلى من الجدران لبعض الأحداث والتصوير القديسين لمحتين والشهداء وكية الكنيسة . وشغلت مشاهد الحساب الأخير الجدار الخلفي لكي يوجهها المصلين عند مغادرتهم الكنيسة (٣٦) . ويلاحظ أحيانا عدم تطبيق هذا النظام بدقة ، مهما حدث في كنيسة أيا صوفيا حيث كانت تضاف من وقت إلى آخر بعض الصلوات في غير الموضع المخصص لها (٣٧) .

ولم يكن هذا النظام الدقيق ساريا في كنائس الأقباط ، فرغم أن العديد منها قد زينت شرقية بتصوير المسيح على العرش ، كما في كنيسة دير الأنبا سمعان في

أسوان ، وفي نصف لقبة الشرقى بكنيسة دير الأبيض بسوهاج ، وكنيسة دير الشهيد في إيتا ، وكنيسة الأنبا بطرنيوس في البحر الأحمر فإن هذا الأمر لم يكن قاعدة يترجم اتباعها ؛ إذ صور المسيح على عرشه في صعوده بكنيسة العذراء في دير المريمان بوالى النطرون في نصف لقبة لغربي ، وصور موضوع الصليب في نصف لقبة الشرقى بكنيسة دير الأحمر بسوهاج ، بينما صور المسيح على العرش في نصف لقبة الجنوبي ، وإلى جانب هذا لم يكتف بوضع مناظر معينة في أجزاء معينة من الكنيسة ، وكان هذا سببا في عدم التعرف على المناظر المصورة في حالة التلف الشديد (٣٨) .

وتشير بعض النصوص إلى أن ترتيب كنيسة دير الفخوري بإيتا قد خضع لعملية تخطيط قام بها أحد رجال الدين بالكنيسة يدعى يوحنا ، وأن التنفيذ قد تم بيد شماس ورأب بالقدير ، ونقل هذا يشير إلى بعض القواعد التي لزم اتباعها في بعض الكنائس ، ويرجع هذا شيوع استخدام بعض التكوينات ، فقصود في شرقية بلويط كان نموذجاً قد في الطابق العلوى من كنيسة أبى السيفين في مصر القديمة ، كما صور القديس أبو نوفر في مقبرة وفي هيكل يوحنا المعمدان بكنيسة دير أبى مقار ، وفي حصن القدير نفسه في مزار السواح بنفس البنية والأسلوب .

كذلك تميز فن التصوير في الكنيسة المصرية بعدم تصوير آلام القديسين على الأرض ، أو تعذيب الخطاة في الجحيم ، ويؤكد بتر أن مصر هي البلد الوحيد في العالم الذي تميز بعدم وجود هذا النوع من الموضوعات المصورة (٣٩) . ولم يصور المسيح مصلوبا في كنائس الأقباط إلا فيما ندر ، كذلك لم يرسم فيها عذريا كما هو الحال في كنائس الغرب اللاتينى .

وهكذا تشير دراسة فن التصوير في كنائس الشرق إلى وجود سمات عامة تجمع بينها ، وسمات خاصة بكل منطقة من المناطق التي صمت هذه الكنائس . كما تشير هذه الدراسة إلى تبادل التأثيرات الفنية بينها ، والسؤال الذي يفرض نفسه الآن هو إلى أى الاتجاهات الفنية ينتمى فن التصوير في بلاد القوبة ؟ .

الفصل الثانى

عمارة الكنيسة فى بلاد النوبة

على الرغم من قلة المادة الأثرية المتاحة أمام الباحثين عن كنائس النوبة في أوائل هذا القرن ؛ فقد حاولوا من خلال التعرف على سمات الكنائس التي تم اكتشافها وضع تصنيف لها ، وتتبع تطورها ، وكذلك معرفة أهم طرق الانشاء فيها ، وأهم المواد المستخدمة في ذلك . وإذا كانت الإكتشافات في النوبة الشمالية قد أتاحت معرفة الكثير عن كنائس المنطقة ، فإن الموقف يختلف في النوبة العليا ، ومن هنا كان من العسير التعرف على الطرز المعمارية التي تشمل بلاد النوبة كلها.

موقع الكنيسة

لاحظ الباحثون من خلال الدراسة الميدانية وأعمال المسح والتنقيب أنه كان لكل مدينة أو قرية كنيسة أو مجموعة من الأبنية الدينية ، تقع في العادة على حدود أماكن الاستيطان ، وفي حالات قليلة كان تشييدها في وسط التجمعات السكانية ، كما في قصر أبريم ، ويرجع بناء هذه العمائر الدينية على حدود مواطن السكنى من ناحية إلى قاعدة تم اتباعها وهي إحاطة الكنائس بالجبانات ، ومن ناحية أخرى إلى الرغبة في تأسيس أحياء دينية مميزة ، غير محاطة بما يمكن أن يعيق نموها المتزايد (١) ، ويتضح هذا في فرس ، وفي دنقلة العجوز على سبيل المثال . أما في قصر أبريم فيبدو أن إقامة الأبنية الدينية على قمة الصخرة العالية المنحدرة لم يسمح بحلول أخرى (٢) . وفي بعض الحالات الأخرى التي تحيط فيها التجمعات السكانية بالأبنية الدينية لم يتمكن العلماء من تحديد إذا ما كانت هذه التجمعات السكانية معاصرة أم تالية لتشييد هذه العمائر .

لعبت البيئة الطبيعية في بلاد النوبة دورا مؤثرا في تحديد مواد البناء التي شاع استخدامها ، والتي كان لها دورها في تحديد أساليب وطرق البناء ، فقد أتاح طمي النيل مادة البناء الرئيسية في بلاد النوبة ، وهي الطوب اللبن والآجر ، وكذلك المونة اللازمة لعمل الحمامات ، والملاط لكسوة الجدران (٣) . وفي بعض المناطق التي كان شاطئ النهر فيها شديدي الانحدار قلت كمية الطمي المطلوبة (٤) ، إلا أن ذلك لم يقف حائلا دون محاولة الحصول عليه .

وتبدو أهمية الطوب في بناء الأقبية والقباب في الجزء الشمالي من النوبة ، حيث كانت المنطقة غير ممطرة في الغالب ، ولم يكن هناك ما يدعو إلى البحث عن مواد أخرى للتسقيف . وفي الجزء الجنوبي من البلاد كان الآجر هو المادة الرئيسية المستخدمة في بناء معظم الكنائس كما أثبتت أعمال التنقيب في دنقلة العجوز ، وكما أشار الرحالة (٥) . وقد أدى توافر الطمي إلى سيادة حرفة البناء بالطوب ، وكان لهذا أثره على الأبنية التي استخدم فيها الحجر لبناء بعض جدرانها ؛ إذ وضح تأثيرها بأساليب البناء بالطوب ، فكانت الأحجار صغيرة الحجم وغير منحوتة ، واستخدم في بنائها مونة من الطمي ، وكسيت الجدران بملاط من نفس المادة (٦) .

وقد استخدم الحجر لبناء الأساسات ، وفي بعض الأحيان لبناء الأجزاء السفلى من الجدران ، وكان الحجر الرملي الناعم في النوبة السفلى متوافرا وسهل القطع ، فكثير استعماله عن الأحجار الأخرى ، وتميزت طبقة المونة المستخدمة للبناء بالحجر بسمكها ، كما يلاحظ في أبنية الأسقف بولس في كاتدرائية فرس (٧) . واستخدم الحجر المنحوت جيدا باعتباره مادة أساسية للبناء في حالات قليلة جدا ، كما في فرس وقصر أبريم . كما استخدمت الأحجار لبناء العناصر المعمارية داخل الكنائس النوبية وإن لم يكن استخدامها بالقدر الذي كان عليه استخدام الطوب . وزاد استخدام الأحجار مع استخدام الأعمدة الحجرية بدلا من الدعامات المبنية بالطوب (٨) ، كما في دنقلة العجوز وساي وفرس وجبل عدة (٩) وقصر أبريم وغيرها . كذلك استخدمت الكتل الحجرية المزخرفة في بعض الكنائس واستغلت

أحجار المعابد الفرعونية والمروية في البناء ، مثلما استغلت هذه المعابد نفسها في تشييد كنائس بداخلها .

ويشير ميخالوفسكى إلى أن ما تم جمعه من كتل حجرية من المعابد الفرعونية ووجد مستغلا في بناء كاتدرائية فرس وبعض القصور فيها بلغ خلال مواسم العمل الأربعة حوالي ٤٩٧ حجرا منقوشا (١٠) . كذلك استفاد النوبيون من الأحجار في عمل بعض أنواع الملاط ، وفي الطلاء الجيري (١١) .

أما الخشب فكان نادرا (١٢) ، ولم تنح الحالة التي وجدت عليها الأبنية معرفة مدى استخدام الأخشاب في الكنيسة النوبية ، إلا أنه من الثابت أنها استخدمت في جلسات الدواقد وأعتابها ، وفي الأثاث الداخلي للكنيسة مثل المذابح والمذابير والأحجية (١٣) .

الطرز المعمارية لكنائس النوبة ومراحل تطورها

حاول الدارسون في النصف الأول من هذا القرن تحديد الطرز المعمارية والأنماط الشائعة في كنائس بلاد النوبة ، وذلك اعتمادا على ما أتيح لهم معرفته من هذه الكنائس ، وكان الطراز البازليكي هو أكثرها شيوعا . ويرى ميلهام أن المصطلح المناسب لهذا النمط من التخطيط هو dromic Plan (١٤) ، ويتكون من رواق أو وسط Nave وبلاطتين ، وهيكل ذي نهاية نصف دائرية يتوجها نصف قبة ، وعلى جانبي الهيكل غرفتان صغيرتان ، من المحتمل أنهما استخدمتا للأواني المقدسة وملابس الكهنة ، وخلف الهيكل ممر يصل بين هاتين الغرفتين ، وينفصل الهيكل عن بقية الكنيسة بجدار ذي فتحة معقودة أو عقد يقوم على أعمدة ، وكان الدخول إلى الكنيسة من الجدارين الشمالي والجنوبي ، وفي بعض الكنائس الكبيرة كانت الأبواب أمام البلاطة الغربية ، وبأعلى الكنيسة كانت توجد أروقة أو دهاليز يصعد إليها بدرج في النهاية الغربية للبلاطة الجنوبية داخل غرفة ، ويقابل هذه الغرفة واحدة أخرى في النهاية الغربية للبلاطة الشمالية تحدث نوعا من التماثل ، ويرى ميلهام أن هذه الغرفة - التي ربما كانت مجلسا للكنيسة أو قاعة للصلاة أو ارتداء الملابس - قد تكون حجرة للضيافة أو لراحة أعضاء المذهب القادمين من مسافات بعيدة (١٥) . والتغطية في هذا النمط بالأقبية البرميلية . أما الكنائس التي تسقفها القباب أو قبة فوق الجزء الأوسط من الرواق

الأوسط فيرى ميلهام أنها مجرد تعديل بسيط في تخطيط الكنائس لا يدل على محاولة اتباع التخطيط الصليبي (١٦). والحقيقة أن هذا الرأي لا ينطبق إلا على المراحل الأولى التي أدخلت فيها القبة في كنائس النوبة.

أما سومرز كلارك فقد قسم كنائس وادي النيل إلى ثلاثة أنماط A, B, C ، (١٧) ويشمل النمطان A, B كنائس النوبة ، وأولهما هو المعروف بالطراز البازليكي ، أما الثاني فتشكل القبة أو القباب فيه جزءا بارزا في تسقيف كنائس هذا النمط ، ويتفق مع ميلهام في أن التخطيط هنا مجرد تعديل للتخطيط البازليكي ، فالأجزاء الرئيسية به كالهيكل والرواق الأوسط والبلاطات شمالا وجنوبا هي نفسها ، والأبواب المؤدية إلى الكنيسة من الجدارين الشمالي والجنوبي في مكانها المعتاد ، وكذلك الحال فيما يتعلق بالغرفتين على جانبي الهيكل ، إلا أن الدرج المؤدى إلى أعلى الكنيسة ليس سمة رئيسية في كنائس هذا النمط (B) مما قد يعنى عدم وجود دهاليز بأعلىها . ويلاحظ سومرز كلارك أن حنية الشرقية لا تبرز خلف الجدار الشرقى في هذين النمطين (١٨) ، وهذا ما أكدته الاكتشافات الحديثة ، باستثناء حالة واحدة برزت فيها حنية الشرقية خلف الجدار الشرقى لكنيسة تاميت البازليكية الطراز (١٩) . كذلك يلاحظ سومرز كلارك أن الكنائس الواقعة جنوبى الشلال الثانى قد استخدمت فيها الأعمدة الحجرية الصلبة التى تفصل الرواق الأوسط عن البلاطات الجانبية بدلا من الدعامات المبنية (٢٠) .

وعالج مونريه دى فيار فى دراساته عن الكنيسة فى النوبة التأثيرات الواقعة عليها ، وعلاقتها بالعمارة المسيحية المبكرة فى مناطق أخرى ، كما قسمها إلى :

- كنائس ذات تخطيط بازليكي ومنها كنائس بازليكية بها صالات فى طابق علوى وأخرى بها بلاطات تغطيها قباب .

- وكنائس ذات تخطيط مركزى .

- ثم الكنائس المشيدة بداخل المعابد الوثنية (٢١) .

وبعد الاكتشافات الأثرية الحديثة ، وزيادة المادة الأثرية تمت بعض الدراسات التى تغطى عددا أكبر مما تم اكتشافه من الكنائس النوبية ، ومنها دراسة آدامز التى قام فيها بتصنيف الكنائس معتمدا على تقسيمه للعصور المسيحية فى النوبة على النحو التالى (٢٢) :

- النمط (O ؟) ويمتد من سنة ٥٠٠ إلى سنة ٦٥٠ م ، ونماذجه فى كارانوج وجنوب قرية عبد القادر .

- النمط (T) ، من سنة ٥٠٠ إلى سنة ١١٠٠ م ، ويشمل المعابد المحولة إلى كنائس .

- النمط (١) وهو بازليكي الطراز ، ويشمل كنائس كبيرة (١a) ومثالها فى قصر أبريم (٥٥٠ - ٧٥٠ م) ، وأخرى صغيرة (١b) ، ومثالها فى فيله (٥٥٠ - ٧٥٠ م) .

- النمط (2) وهو الطراز النوبى المبكر ، ومنه نمط دبيره (2a) (٦٥٠ - ٨٠٠ م) ، ونمط بوهن (2b) (٦٥٠ - ٨٠٠ م) .

- النمط (3) ، وهو الطراز الكلاسيكى ، ويمثله نمط فرس (3a) (٧٥٠ - ١١٠٠ م) ، ونمط أبوسر (3b) (٧٥٠ - ٨٥٠ م) ، ونمط تاميت (3c) (٨٠٠ - ١٢٥٠ م) .

- النمط (4) ، وهو الطراز النوبى المتأخر ، ويمثله نمط سره (١١٥٠ - ١٤٠٠ م) .

- النمط (5 ؟) ، سنة ١٣٥٠ م ؟ وتمثله نماذج فى ديفينارتى وعبد القادر .

وبرغم حرص آدامز على ذكر مميزات كل نمط من هذه الأنماط فإن من الملاحظ أن بعض الكنائس جمعت بين مميزات أكثر من نمط واحد ، كما أن هذه الدراسة سبقت اكتشاف بعض الكنائس التى حوت سمات جديدة فى تخطيط كنائس النوبة (٢٣) .

أما الدراسة التمهيدية التى قدمها Garkiewicz فتعد أكثر الدراسات نضجا وشمولا ؛ إذ قسم عمارة الكنيسة بالنوبة إلى عصور ومراحل مبينا مميزات كل فترة وأهم التأثيرات المعمارية عليها ، وكان تقسيمه لها على هذا النحو :

- الفترة الأولى : وتمتد من القرن السادس إلى القرنين السابع أو الثامن الميلاديين ، وتنقسم إلى مرحلتين :

المرحلة الأولى (٢٤) : وتأثرت الكنيسة فيها بالعمارة المسيحية فى مصر والعمارة المسيحية فى المراكز الواقعة على شواطئ بحر إيجة وفى سوريا وفلسطين (٢٥) . وتمثلها :

(١) الكنيسة المبنية بالطوب اللبن في فرس تحت الكاتدرائية (٢٦) .

(٢) الكنيسة القديمة في دنقلة العجوز (حوالي النصف الأول من القرن السابع) .

والتخطيط هنا بازليكي ، ومن المعتقد أنها كانت ذات ثلاث بلاطات ، وهيكل تحيط به غرفتان ، ولها بلاطة غربية Narthex ، وكانت المادة الأساسية للبناء هي الطوب اللبن . ويبدو من صغر سمك الجدران أن الأسقف كانت من الخشب (٢٧) .

والمرحلة الثانية : ويلاحظ بها اتجاهان ، أحدهما متقدم (٢٨) ، والآخر تقليدي محافظ (٢٩) .

ويتميز الاتجاه أو الخط الأول بأن كنائسه ذات تخطيط بازليكي من ثلاث أو خمس بلاطات ، وبه بلاطة غربية ، وبواجهته برجان في بعض الأحيان ، وتمثله :

(١) الكنيسة القديمة تحت كاتدرائية قصر أبريم .

(٢) الكاتدرائية الأولى في فرس (٣٠) .

(٣) الكنيسة ذات الأرضية الحجرية في دنقلة العجوز (٣١) .

ويتميز هذا الاتجاه أيضا من خلال هذه النماذج بتنوع مواد البناء ، فقد شيدت الكاتدرائية في فرس وفي قصر أبريم بكتل حجرية من المعابد المتهمة ، وبنييت الكنيسة في دنقلة العجوز - والتي يعتقد أنها كانت كاتدرائية المدينة - بالآجر وكانت هذه الأبنية ضخمة ، وزاد عدد بلاطتها فيما بعد إلى خمس بلاطات ، كما زودت بممر يصل بين الغرفتين الواقعتين على جانبي الهيكل ، وهو أمر أصبح شائعا فيما بعد في معظم الكنائس النوبية . وتشير الأعمدة المكتشفة في فرس وغيرها إلى أن السقف المسطح كان مستخدما (٣٢) .

أما الاتجاه ، أو الخط الثاني فتخطيط كنائسه بازليكي ، وقد تعلوها الدهاليز أو لا تعلوها ، وتمثله :

(١) الكنيسة الجنوبية في فرس (٣٣) .

(٢) كنيسة الدير في قصر الوز (٣٤) .

ويتميز هذا الاتجاه التقليدي باستمرار استخدام الطوب اللبن ، وفي بعض الأحيان تم الجمع بينه وبين الأحجار الخشنة ، وكانت الأبنية في الغالب بدائية

جدا . ومن المحتمل أن استخدام الأبنية البرميلية قد بدأ في هذه المرحلة ، مما يشير إلى أن النوبة شهدت تطورا في أساليب البناء ، ولم يصحب هذا التطور تغيير في التخطيط الذي أصبح بعد ذلك الطراز المميز للكنيسة النوبية المحلية ، وشكل أساس الاتجاه التقليدي المحافظ الذي تتميز به الفترة التالية (٣٥) .

- الفترة الثانية : وتمتد من القرنين السابع أو الثامن إلى القرنين العاشر أو

الحادي عشر الميلاديين ، وتنقسم إلى مرحلتين :

المرحلة الأولى (٣٦) :

ويشمل الاتجاه الرئيسي فيها - وهو الاتجاه المتقدم - التخطيط المركزي والتخطيط المستطيل .

ويتمثل التخطيط المركزي في :

١ - كنيسة الأعمدة الجرانيتية في دنقلة العجوز (٣٧) .

٢ - الكنيسة التي يعتقد أنها كاتدرائية ساي .

٣ - كاتدرائية بولس في فرس (٣٨) (الشكل ١) .

ويتمثل التخطيط المستطيل في :

الكاتدرائية الكبيرة في قصر أبريم (٣٩) .

والتأثيرات المعمارية في هذا الاتجاه هي التقاليد النوبية المحلية ، وربما كان

دخول التخطيط المركزي للبلاد قد تم بمبادرة رسمية من البلاط في النوبة (٤٠) ،

واعتمد هذا التخطيط على إنشاء حنيات نصف دائرية جانبية ، أو زيادات غيرت

من التخطيط المستطيل للكنيسة ، وظلت كاتدرائية قصر أبريم مستطيلة التخطيط ،

أي بازليكية الطراز ، وربما حددت الجدران الخارجية للكنيسة القديمة - التي

أقيمت عليها جدران الكاتدرائية - الشكل العام للتخطيط . ومما يدل على الإبقاء

على النظام البازليكي - مع مراعاة زيادة ارتفاع الأروقة الوسطى عن البلاطات

الجانبية والغرف الأخرى التي أحاطت بها - ما تم من محافظة على أبعاد الأبنية ،

كما كانت الأبنية الضخمة قبل ذلك ، فلم يتغير سمك الجدران أو المسافة بين

الجدران والدعامات (٤١) .

أما المرحلة الثانية (٤٢) ، فالإتجاه الرئيسي فيها هو التخطيط الصليبي (تخطيط

الصليب اليوناني المركب) ومثاله :

ضريح في دنقلة العجوز يسمى بالكنيسة الصليبية الشكل (٤٣) وهو أحد الأشكال الأساسية للتخطيط المركزي (٤٤). والتأثيرات المعمارية في هذا الضريح وافدة من أرمينيا وبيزنطة، ويقارن التخطيط هنا بتخطيط بعض الكنائس البيزنطية مثل كنيسة القديس يوحنا في أفسس، وكنيسة الميلاذ في بيت لحم، وكنيسة الرسل القديسين في القسطنطينية (٤٥).

ولا شك أن ما بلغته العمارة الكنسية في النوبة في هذه المرحلة من تطور كبير، يرجع إلى حالة الرخاء التي عاشتها البلاد في ذلك الوقت (٤٦).

ويسير موازياً للإتجاه الرئيسى المتطور في هذه الفترة نشاط بنائى إقليمى وتقليدى يتسم بالمحافظة، قدم أبنية مختلفة تتبع التخطيط المستطيل ذا المحور الواحد (٤٧)، أى التخطيط البازليكى أو شبه البازليكى، واستخدمت في كنائسه الأعمدة، أو الدعامات، وتشيع فيها نفس السمات التى في كنائس هذا الطراز (٤٨)، وترى نماذج هذا الإتجاه في (٤٩):

١ - كنيسة الدير في وادى غزالى (٥٠).

٢ - الكنيسة على المنحدر الجنوبى للكوم في فرس (٥١).

٣ - الكنيسة في كاجيراس (٥٢).

- الفترة الثالثة: وتمتد من القرن العاشر أو الحادى عشر إلى القرن الرابع عشر الميلادى (٥٣).

ولم يعد من الممكن في هذه الفترة تمييز الإتجاه الرئيسى؛ إذ انقسم إلى تيارات عديدة متوازية امتزج فيها الإتجاه التقليدى أيضاً، وحملت هذه التيارات في ذلك الوقت نماذج مختلفة لتصميمات وافدة بصورة رئيسية من العالم البيزنطى والعالم الاسلامى الذى أحاط بالنوبة، وتوغلت هذه التصميمات تدريجياً في مواقع اقليمية متعددة، وفقد عدد منها بالتدريج علاقته بالمراكز الرئيسية.

ومن الملاحظ أن التدهور العام في أحوال البلاد في ذلك الوقت كان أحد أسباب عدم وجود أعمال معمارية كبيرة، وكانت نسبة كبيرة من الكنائس المشيدة مجددة أو نفذت بها تعديلات تتناسب وإقامة القبة الوسطى، ولهذا تمثل التعديل والتجديد في إيجاد دعائم قوية بدرجة كافية لحمل النظام الكامل للغطية بالقبة أو الأقبية

التي احتلت بينها القبة الوسطى الموقع الرئيسى. وتم تحقيق ذلك بطرق مختلفة، ففي بعض الأحيان تم إدخال نظام جديد من الدعامات في مجموعة الأعمدة الموجودة - كما هو الحال في كنيسة الأعمدة الجرانيتية بدنقلة العجوز، وفي أحيان أخرى حصرت الأعمدة القائمة داخل دعامات صليبية الشكل، كما هو الحال في كاندراية فرس (٥٤)، كما حلت انشاءات جديدة محل الإنشاءات القديمة بأكملها في بعض الأحيان - كما قد يعتقد بالنسبة لكنيسة الدير في غزالى (٥٥).

ويكشف تحليل النشاط المعمارى في هذه الفترة عن ملامح مميزة في كنائس النوبة؛ إذ ارتكزت تخطيطاتها على:

أولاً: التصميم التقليدى المحلى للتخطيط المستطيل.

ثانياً: مجموعة من التصميمات المركزية التى تعكس الإنجاز الأخير لعمارة النوبة أو تقلد إنتاج المراكز البيزنطية بشكل مباشر.

ثالثاً: تصميم القاعة المتعددة المحاور والمشتقة من العمارة الإسلامية (٥٦)، وخضعت هذه التصميمات لعاملين مميزين:

أولهما: مبدأ تشكيل الجزء الشرقى من الكنيسة بشكل يطلق عليه «النمط النوبى»، وهو تنوع للهيكل السورى الثلاثى الأقسام.

وثانيهما: هو فكرة القبة المستحدثة وقتئذ.

وقد أزال هذان العاملان الاختلافات القائمة، ووحدا بصورة واضحة التصميمات المختلفة.

وتشير كنائس هذه الفترة في ضوء التصميمات السابقة إلى أربعة إتجاهات:

الإتجاه الأول: (٥٨)

وتخطيط كنائسه متأثر بنمط البازليكا ذات القبة، ونماذجه (٥٩):

١ - البازليكا في تاميت (٦٠)، وتتميز بأن رواقها الأوسط مؤلف من بلاطتين تغطى كل منهما قبة.

٢ - كنيسة صغيرة ذات قبة في قصر ابريم (٦١).

٣ - الكنيسة الجنوبية في سره شرق (٦٢).

٤ - كنيسة عبد القادر ، وهيكلها على هيئة حجرة مستعرضة ، وليس من ثلاث غرف (٦٣) (الشكل ٤) . وفي تصويرة جدارية عثر عليها بهذه الكنيسة (بالمتحف الوطني بالسودان حاليا) يبرز لنا رسم الكنيسة والشكل الأصلي لقبها (٦٤) (الشكل ٥ ب) .

والإتجاه الثاني (٦٥) تركز كنائسه على التخطيط المركزي الصليبي الشكل ، الذى تتوسطه قبة ، والتأثيرات المعمارية هنا بيزنطية إقليمية .

ومن نماذج هذا الإتجاه (٦٦) :

١ - الكنيسة فى نجع العقبة (٦٧) (الشكل ٣) .

٢ - الكنيسة الجنوبية بأدندان (فرس شرق) (٦٨) .

٣ - كنيسة شيمه أمليكه .

٤ - الكنيسة الغربية فى جندل إركى (٦٩) .

٥ - الكنيسة فى سونكى تينو (٧٠) .

أما الإتجاه الثالث (٧١) فان تخطيط كنائسه يركز على :

أ - الصليب ذى القباب .

ب - وحدة الصليب ذى القبة مع وجود غرف فى الأركان .

ج - نموذج الصليب اليونانى المثلث .

ومن نماذج هذا الإتجاه :

١ - كنيسة الأعمدة الجرانيتية بعد أعمال التجديد الكبيرة فى دنقلة العجوز ، وتمثل التجديد فيها فى وضع البلاطة الوسطى المثلثة الكبيرة أعلى من الأجزاء الأخرى من الكنيسة ، وتغطيتها بقبة كبيرة (٧٢) .

٢ - الكاتدرائية فى فرس بعد تنفيذ التجديدات بداخلها ، حيث تم فيها ما أجرى فى الكنيسة السابقة بأسلوب أكثر تواضعا ، ودون تأكيد لدور البلاطة الوسطى (٧٣) .

٣ - كنيسة الملائكة فى تاميت ، وتمثل التخطيط الصليبي الذى أثرى بشكل يشبه ما فى تخطيط الضريح بدنقلة العجوز (٧٤) .

٤ - الكنيسة فى كولب (٧٥) ، وتمثل الحلقة الأخيرة فى سلسلة هذه التعديلات ، ويمكن ملاحظة قصر أذرع الصليب بحيث اتخذت شكل زيادات متصلة مجاورة للجزء الداخلى المربع من الكنيسة والمغطى بقبة ضخمة .

الإتجاه الرابع (٧٦) :

وإذا كانت الإتجاهات الثلاثة السابقة قد استلهمت عناصرها المعمارية من العمارة المسيحية فإن الحالة هنا تختلف ؛ إذ يبرز فى هذا الإتجاه نظام القاعة المتعددة المحاور والبلاطات فى العمارة الدينية الإسلامية ، حيث قسمت أروقة الصلاة بواسطة الأعمدة إلى بلاطات مربعة عديدة تعلوها القباب المتماثلة ، ونقلت الكنائس فى النوبة هذا التخطيط ، وإن حافظت على التخطيط التقليدى للأجزاء الشرقية والغربية فيها (٧٧) .

ومن نماذج هذا الإتجاه :

١ - كنيسة القديس رفائيل فى تاميت ، والتى يطلق عليها اسم الكنيسة التى بجوار الشيخ (٧٩) .

٢ - الكنيسة فى كاو Kaw (٨٠) .

وغطيت فى الكنيسة الأولى ست بلاطات فقط بقباب متماثلة ، بينما تم تعديل البلاطة الوسطى فى الكنيسة الثانية قليلا . وفى الكنيسة الأخيرة يبرز تأثير العمارة الإسلامية بوضوح فى القاعة المربعة المتعددة البلاطات بها (٨١) .

وقد شيدت الكنائس وأقبيتها وقبابها فى هذه الفترة بالطوب اللبن ، والذى أصبح مرة أخرى هو المادة المفضلة فى البناء ، واستخدم الآجر فى أبنية قليلة فى دنقلة العجوز ووادى غزالى وأماكن أخرى ، وشكلت منه فى بعض الأحيان قوالب معينة ، تصلح لبناء الدعامات الدائرية ، كما حدث فى كنيسة الأعمدة الجرانيتية فى دنقلة العجوز ، وعرف هذا النوع من الدعامات المستديرة فى مصر ، كما هو الحال فى كنيسة الدير الأبيض بسوهاج ، أما المنشآت الحجرية والقباب المبنية بالحجر فى هذه الفترة فنادرة جدا (٨٢) .

وخضعت كنائس المعابد للإتجاهات المعمارية السائدة التى أشير إليها فى الفترات الثلاث ، وتدل على هذا كنائس المعابد فى قصر أبريم وعكشه وعمدا ،

فالكنيسة الأولى كانت مشابهة للتصميم المستطيل السابق ذكره في الفترة الأولى ، وتكرر الكنستان الآخران تخطيط كنيسة الأعمدة الجرانيتية في دنقلة العجوز في الفترة الثانية ، أو تقلد التخطيط المركزي ذا البلاطة الوسطى التي تتوجها القبة في الفترة الثالثة (٨٣) . وبهذا تخضع هذه الكنائس للإتجاهات السابق ذكرها ، ولا ينبغي النظر إليها باعتبارها مجموعة منفصلة - كما فعل مونريه دي فيار ووليام آدامز ، فالأول جمع كل الكنائس داخل المعابد في مجموعة واحدة هي الثالثة في تقسيمه ، وقدم الثاني تقسيما مختلفا ، إلا أنه وضع هذه الكنائس في مجموعة واحدة أيضا ، أطلق عليها اسم المعابد المحولة (T) ، لتمييزها عن المجموعات الأخرى . ويذكر آدامز أن الكنائس في المعابد ينبغي أن تعالج باعتبارها نمطا منفصلا لأنها لا تتفق مع أى من الأنماط الأخرى .

وبعد فإن ما أجرى من دراسات عن عمارة الكنيسة في بلاد النوبة في ضوء ما تم من اكتشافات أثرية حديثة يبرز بوضوح تام أن النشاط البنائي قد خضع للظروف التي خضع لها التطور الحضارى في هذه البلاد ، وعبر عن مسار هذا التطور تعبيرا كاملا ، وذلك خلال العصر المسيحي المبكر ، وعصر الرخاء ، ثم العصر المسيحي المتأخر (٨٥) . وبرزت في هذا النشاط خلال هذه العصور التأثيرات المعمارية البيزنطية الواردة من جهات عديدة من بينها مصر ، ثم التأثيرات المعمارية الإسلامية في العصر الأخير للممالك المسيحية بالبلاد .

ولا تقتصر عملية التطور في عمارة الكنيسة النوبية على التفاصيل الإنشائية المختلفة ، بل تمتد إلى عناصر الزخرفة ، والتزيين ، والتي شهدت بالمثل تأثيرات فنية عديدة من جهات مختلفة ، وكانت هذه العناصر الزخرفية في البداية انعكاسا لعناصر الزخرفة في الأبنية الوثنية ؛ إذ اعتمدت على نحت الحجر والعناية بالمظهر الخارجى للكنيسة ، ويظهر ذلك في تيجان الأعمدة والأعتاب والكرانيش ، حيث مثلت تفريعات العنب وأشكال الطيور ، ثم حدث التطور الكبير متمثلا في تزيين جدران الكنائس بالتصاوير والتي شهدت بدورها مراحل تطور عديدة .

الفصل الثالث

توضيح المخطوطات والتصوير على التحف المنقولة

في بلاد النوبة

ثم تكثف عملوك لتقريب في بلاد النوبة عن كثير من المخطوطات المروية في
الصحف المنقولة العربية بالمصنوع ، ولتقريب المسوق من اكتشافها منها لا قيمة لها من
الطبيعة الفنية أو من القيمة ما أضافه إلى معرفتنا عن فن التصوير عند
المولد .

والا كانت التواجد الدالة على التفرق المبكر للمسيحية في بلاد النوبة تشير إلى
استخدام بعض الرموز والأشكال المسيحية فإنها تشير بنفس الفكر إلى أنها قد
وجدت على شكل لا يوجد ما يؤكد أنها وجدت في بلاد النوبة (١) ، ومن المرجح
أنها كانت ضمن المبادئ النجارية بين النوبة ومصر ، ومن الطبيعي أن تختلف
علاقة هذا الفن في النوبة عن ثقافته في البلدان التي نشأتها المسيحية في وقت
مبكر ، فالإكتشاف الواسع للمسيحية في القرن السادس الميلادي في بلاد النوبة بعد
احتلال ملوكها لها ، واعتماد معتقبيها على رجال الدين في الكنيسة المصرية
والكنيسة القبطية لم يصعد محاولات من المعتنقين الجدد للمسيحية البحث عن
وسائل تعبير فني جديدة في وقت كان قد اكتمل فيه تصحيح هذه الوسائل عند
جيرانهم ، واستمرت كثير من الأشكال الفنية وأصبح الهدف هو مزيد من التطور
في الأساليب الفنية .

التصوير في المخطوطات النوبية :

وتشير بعض المخطوطات التي عثر عليها في بعض مناطق النوبة الشمالية إلى
تأثير المخطوطات القبطية عليها من الطبيعة الفنية ، ومن هذه المخطوطات المنقولة
بواسطة النوبية القديمة مخطوط من ورق باسم : معجزة القديس ميخا ، عثر عليه في

سره ، ونشره بودج فى سنة ١٩٠٩ (٢)، ومن المحتمل أنه كتب فى القرن التاسع أو العاشر الميلادى (٣). ويتمثل التأثير القبطى فى هذا المخطوط فى استخدام المداد الأحمر لكتابة العناوين ، ووجود شريط من زخرفة مضفورة باللون الأسود تشبه زخرفة الصفحات الأولى فى بعض المخطوطات القبطية ، كما أن العدد الأكبر من الحروف المستخدمة فى المخطوط يونانى فى هيئة تشبه ما يوجد فى المخطوطات القبطية (١).

وفى التصويرة التى يضمها المخطوط (Fol . 10 a) نجد تمثيلا للقديس مينا على ظهر جواد ، ويرتدى القديس قميصا ومنطقة وعباءة زخرفت بعض أجزائها ، ويمسك فى يده اليمنى بحربة طويلة يتجه رأسها المدب نحو الأرض ، ويعلو رأسه ثلاثة تيجان أوسطها متوج بصليب يشبه الصليب القبطى إلى حد ما ، وتحت جواد القديس شكل رجل ملتج يقف وهو يمسك بحافر الساق اليسرى الأمامية للجواد بيده اليمنى (لوحة ١).

وقد رسمت الأشكال فى هذه التصويرة بخطوط مناسبة متناغمة استطاع بها المصور التعبير عن موضوعه دون تفاصيل كثيرة . وتحفظ التصويرة بكثير من السمات الفنية الشرقية التى سبقت الإشارة إليها ، والتى توجد فى كثير من تصاوير المخطوطات الإسلامية ، ومن هذه السمات تمثيل الجواد فى وضعة جانبية ، وكذلك وجه القديس وساقه اليمنى ، بينما مثل صدره فى وضعة أمامية ، والفارس فى وضعته هذه يشبه شكل الإله حورس على قطعة حجرية قبطية بمتحف اللوفر فى باريس ويظهر فيها حورس مرتديا زيا حربيا يطعن تمساحا بحريته . ولا يحد التصويرة فى هذا المخطوط إطار ، ولم ترسم أرضية تقف عليها الأشكال المصورة . ويلاحظ أيضا عدم مراعاة النسب التشريحية فى رسم ساقى الجواد الأماميتين ، ورغم هذا فإن الشكل لا تنقصه الحيوية .

كذلك عثر على بعض التصاوير الأخرى على الرق فى قصر أبريم وجزيرة عبكه وفى سره أيضا ، غير أن قيمتها الفنية تبدو ضئيلة (٥).

اللوحات المصورة (الأيقونات) :

لم تكشف أعمال التنقيب فى بلاد النوبة عن كثير من اللوحات المصورة التى يمكن اعتبارها أيقونات أو صورا دينية منقولة للإستخدام الطقسى ، غير أن عدم

العثور على عدد كبير منها لا يعنى عدم استخدامها ، فكاتدرائية فرس على سبيل المثال لم تظهر بها التصاوير الجدارية قبل القرن الثامن ، ومع المكانة الدينية التى كانت لهذه الكاتدرائية ، وكذلك مع الأهمية الكبيرة التى اكتسبتها الصورة الدينية فى العقيدة المسيحية يصبح من الضرورى استخدام مثل هذه اللوحات خلال الفترة الممتدة من تاريخ إنشاء هذه الكاتدرائية إلى تاريخ تنفيذ التصاوير الجدارية الأولى بها .

ومما يرجح استخدام الأيقونات فى كنائس النوبة ما عثر عليه فى أنقاض درج الكهنوت بكنيسة بوهن (قرب وادى حلفا) من تصويرة صغيرة على الخشب ، يبلغ ارتفاعها ١١٧ مليمترا ، وعرضها ٣٩ مليمترا ، محفوظة حاليا بمتحف الخرطوم (٦). وتشير الأبعاد الصغيرة لهذه التصويرة إلى احتمال أن تكون قد شكلت جزءا من لوحة أكبر فى حجاب الكنيسة ، أو كانت جزءا من غلاف أحد المخطوطات . وعلى أية حال فإن التصويرة تمثل أحد الإنجيليين أو القديسين بأسلوب ينتمى إلى القرن السابع الميلادى ، والحالة التى يبدو عليها الشكل لا تظهر إذا ما كان واقفا أم جالسا ، غير أن وجود كتاب على إحدى ركبتيه يرجح وضعة الجلوس . والتصويرة منفذة بطريقة التمبرا على أرضية حمراء ، وتتم فى هذه الطريقة إذابة الألوان بمادة غروية كالغراء أو الصمغ أو زلال البيض . وقد لونت الأجزاء الظاهرة من الجسم باللون الوردى ، ولونت اللحية والشعر بلمسات بيضاء وبنية ، والملابس بلمسات بنية وزرقاء ويشير التاريخ الذى يرجح رجوع هذه اللوحة إليه إلى التأثير الفنى القوى لمصر على هذه البلاد فى ذلك الوقت . وكانت مصر هى النبع الذى نهلت منه بيزنطة وغيرها من البلدان المسيحية فى الشرق أساليب تنفيذ هذا النوع من الصور الدينية ، وقام تنفيذها فى مصر على أصول من اللوحات الجناائزية التى أطلق عليها اسم لوحات الفيوم والتى استمدت بدورها أصولها الأولى من أقنعة الموتى على التوابيت المصرية القديمة . ومن النماذج المبكرة للوحات القبطية المصورة إثنان عثر عليهما فى دير أبولو بباويط ، توجد إحداهما بمتحف اللوفر فى باريس ، وصور بها المسيح مع القديس مينا (٧)، وترجع إلى القرن السابع الميلادى ، وتوجد الأخرى بمتحف برلين وصور بها الأسقف إبراهيم - كما تشير الكتابات باللوحة - فى شكل نصفى ، ويتميز الشكل بحرص الفنان على إبراز

السمات الرئيسية لملاحم الوجه ، وترجع هذه اللوحة أيضا إلى القرن السابع الميلادي (٨) .

ومن الملاحظ أن الأيقونات المنفذة في بيزنطة خلال هذه الفترة المبكرة كانت قليلة، ويرد غالبوت رايح هذا إلى اهتمام بيزنطة بالحفر والتطعيم على المعادن والتصوير بالفسيفساء ، وكذلك إلى الشكل الذى ظهر عليه الحجاب فى ذلك الوقت اذ لم يصبح حاملا خشبيا للأيقونات إلا مع القرن الرابع عشر الميلادي (٩) . ويسود الطابع الشرقى فى الأيقونات البيزنطية القليلة التى ترجع إلى هذه الفترة المبكرة . شأنها فى ذلك شأن الكثير من المنتجات الفنية المعاصرة ، وأرجح الاحتمالات أن تنفيذها قد تم فى فلسطين ، وانتقلت إلى بيزنطة مع الحجيج (١٠) .

ومما يؤكد أيضا استخدام الأيقونات فى بلاد النوبة ما عثر عليه فى الكنيسة الرئيسية بعبد الله ترقى من قطعتين من أيقونة خشبية صورت عليهما أجزاء تمثل أحد القديسين بألوان زرقاء وصفراء (١١) .

النحت على الحجر والتصوير على التحف المنقولة الأخرى :

لم يقتصر تمثيل الأشكال الدينية فى النوبة على هذه اللوحات المصورة ، فقد احتلت الأشكال والزخارف المحفورة فى الحجر ببعض الكنائس وعلى شواهد القبور جانباً مهماً فى مجال التصوير الدينى .

وقد عثر بين بقايا الكاتدرائية الأولى فى فرس - والتي ترجع إلى القرن السابع الميلادى على إفريز زخرف بأشكال الحمام ، وهى أشكال تشير فى وضوح إلى التأثير القبطى على فن النحت على الحجر فى بلاد النوبة (١٢) ، مثلما برز تأثير الفن الهلنستى على بعض الزخارف التى استعارها الفن المروى من هذا الفن ، ويظهر ذلك فى شكل اللغائف النباتية المحفورة على الحجر الرملى ، واللغائف الحلزونية المنحوتة على تيجان الأعمدة (١٣) .

وأعتمدت زخرفة الكاتدرائية فى قصر ابريم على نحت الأحجار بصفة أساسية ولم يعثر بها على آثار تصوير بالألوان المائية على الجدران . وكان ما تبقى من نماذج النحت على الحجر فى مواقعه الأصلية بهذه الكاتدرائية قليلا ، أما ما عثر عليه منها فى الأنقاض داخل الكاتدرائية وخارجها فكان كثيرا ، ومنها بعض الصلبان المحفورة على الأعمدة الجرانيتية . ونحتت على بعض صنجات العقود

فى أروقة الكنيسة بعض الأشكال التى تشير إلى تأثير الأساليب الفنية الإسلامية المنفذة بصنجات العقود فى أبواب القاهرة الفاطمية ، والأشكال المحفورة عبارة عن زهور داخل دوائر من حبيبات اللؤلؤ ، وزهور أخرى تعطى تمثيلا زخرفيا للصليب إلى جانب شكل طائر محور (١٤) .

وبالإضافة إلى ذلك عثر على قطع حجرية بها أشكال زهور وزخارف مضفورة ومتكسرة وأعضاء الكرم وأوراقه وعناقيده بأسلوب محور ، ونفذت هذه العناصر بنفس الأسلوب الذى نفذت به على المنحوتات الحجرية القبطية فى القرنين السادس والسابع الميلاديين .

ومن العناصر والأشكال الزخرفية التى عثر عليها أيضا فى قصر أبريم تلك التى حفرت على سبعة من شواهد القبور فى جبانة مجاورة للكاتدرائية . ومن هذه الشواهد السبعة ستة شواهد كاملة ، خمسة منها مؤرخة بين سنة ١٠٣٦ م وسنة ١١٣٢ م ، والشاهد السابع غير كامل ، ويرجح رجوعه إلى نفس الفترة . والتصوير على الشواهد السبعة باللغة اليونانية ، وهى لبعض أساقفة فرس وأبريم وقورته :

١ - شاهد قبر الأسقف ماريانا نوس ، اسقف بخورس الذى تنيح فى سنة ١٠٣٦ م (١٥) ، وحفر بهذا الشاهد شكل صليب .

٢ - شاهد قبر ماريانا نوس أسقف ابريم (٩) ، وتنح فى سنة ١٠٧٣ م ، وبه شكل قبتين يتوج كل منهما صليب ، وبين القبتين شكل زهرة ثمانية البتلات وصليبين صغيرين .

٣ - شاهد قبر عيسو اسقف ابريم ، وتنح فى سنة ١١١٠ م ، ويزينه تمثيل لأشعة الشمس داخل نصفى دائرة متداخلين .

٤ - شاهد قبر جورج أسقف أبريم ، وتنح سنة ١١٢٥ م ، ويزينه شكل إشعاعى مماثل داخل نصف دائرة .

٥ - شاهد قبر باسم ماريانوس ، وكان أيضا أسقفا لأبريم ، وتنح فى سنة ١١٣٢ م وتزينه ثلاث قباب متوجه بصليبان .

٦ - شاهد قبر باسم ماريانوس أسقف قورته ، وربما كان هذا الشاهد مؤرخا بالقرن الحادى عشر أو الثانى عشر الميلادى ، وتزينه أيضا ثلاث قباب تتوجها صليبان .

٧ - شاهد قبر غير كامل لبطرس أسقف أبريم ، وهو غير مؤرخ ، ويزينه شكل إشعاعى (١٦) .

وقد استخدم التلوين في كثير من هذه الشواهد لتحديد الزخارف والحروف الكتابية ، وتتمثل الأشكال هنا بالروح الهندسية ، وتشبه المشعة منها ما يوجد على نماذج مماثلة من شواهد القبور القبطية ، وكذلك على بعض التحف القبطية الأخرى .

كذلك عثر في قصر أبريم على قطع حجرية حفرت عليها أشكال الحمام الذي ينشر أجنحته وذيله الكبير بصورة يبدو معها أقرب إلى أشكال الطواويس ، ويحمر كل طائر شكل صليب على رأسه . ويبدو الشبه واضحا بين هذه الأشكال وشكر الحمام الذي حفر على بعض شواهد القبور التي عثر عليها بأرمنت والأقصر ، وتتميز الأشكال النوبية والقبطية بالروح الهندسية السائدة في تصميمها (١٧) .

ورسمت أشكال الطيور والحيوانات بهذا الأسلوب المحور والتخطيطي على كثير من التحف الفخارية والخزفية التي عثر عليها في مناطق عديدة من بلاد النوبة ، مثل عبد الله نرقى وتاميت وقرص وديبره غرب ، ومن هذه الأشكال الحمام والغزلان والأسماك والأرانب (شكل ٦) . كما رسمت أشكال الصليب والزخارف النباتية مثل أنصاف المراوح النخيلية والزهور المنفذة بأسلوب هندسي ، وكذلك الزخارف الهندسية مثل الدوائر والأشرطة والمعينات والخطوط المتموجة والزخارف المصفورة (١٨) .

أما الأشكال الآمية فقد مثلت أيضا على بعض القطع الفخارية والخزفية ومنها أشكال بعض القديسين ، ومن ذلك شكل قديس فارس على ظهر جواده (١٩) . وزخرفت آنية عثر عليها في مینارتی - وترجع إلى حوالي سنة ١٠٠٠ - ١١٠٠ م - بوجه امرأة ووجه رجل بالحفر الغائر والتلوين ، وبين الوجهين حفر أيضا شكل قرد يقبض على رقبة آنية (٢٠) .

وعلى تحفة خشبية صغيرة عثر عليها في قصر أبريم سنة ١٩٦٦ حفر شكل ملاك أو أحد رُساء الملائكة يرتدي زيا كهنوتيا ذات طيات طبيعية إلى حد ما وتحيط برأسه هالة وله جناحان ، وكانت هذه التحفة مما يعلق على الصدر متدلّيا من الرقبة ، وربما كانت شارة لمنصب ديني ، فقد عثر عليها في الجبانة الواقعة جنوبي الكاتدرائية والتي دفن فيها الأساقفة وبعض الشخصيات الأخرى (٢١) .

كذلك أشارت تقارير الحفائر المتفذة في قسطل وبلانه وتافه ودابود وكلاشه وعمنا والسبوعه خلال الفترة الواقعة بين سنة ١٩٥٨ وسنة ١٩٦٣ إلى العثور على

بعض التحف المعدنية كالفضة والبرونز والحديد ، زخرفت ببعض أشكال الطيور والحيوانات كالنسر والأسد ، وبأشكال الصليب والأهلة ، وزينت إحدى هذه التحف بشكل للملاك ميخائيل ناشرا أجنحته وممسكا بصليب (٢٢) .

ورغم ما تقدم فإن ما عثر عليه ببلاد النوبة من تصاوير على بعض أجزاء المخطوطات ، وبعض اللوحات المصورة والتحف المنقولة لا يسمح بالتعرف على نشأة وتطور فن التصوير على هذه المواد ، غير أن ما يمكن تقريره هو وجود هذه المواد وتزيينها بعناصر وأشكال مختلفة ، استمد أغلبها أصوله من الفن القبطي . وإذا كنا لم نتمكن من التعرف على الجوانب المختلفة لفن التصوير على هذه المواد فإن التصوير بالألوان المائية على الجدران يمدنا بمعلومات لا حصر لها عن هذا الفن .

الفصل الرابع

التصوير على الجدران في بلاد النوبة

طرزه وتطوره

يشهد ما وصلنا من قريكات زينت بها جدران الكنائس في بلاد النوبة على تلك الأهمية الكبيرة التي كانت لفن التصوير الجداري في المنطقة ، وهو أمر يؤكد تعدد المواقع التي ضمت كنائس مزينة بالتصاوير ، كما أكتفه اشارات المؤرخين والرحالة . وأقدم إشارة لتصويره حائطية في بلاد النوبة روت فيما ذكره أبو المكارم من أنه كان للملك جورج الأول (٨٥٦ أو ٨٥٩ أو ٨٦٦ - ٩٢٠ م) صورة بمدينة نمرس (كلايشة) يظهر فيها شيخا كبيرا بلغ من العمر ثمانين عاما (١).

وتمثل مشاهدات الرحالة الأوروبيين مصدرا من مصادر معرفتنا عن التصاوير التي زينت بها كنائس الممالك المسيحية في بلاد النوبة . ومن هؤلاء الرحالة : فريدريك لويس نوردن F.L.Norden الذي ترك لنا أقدم وصف حديث لتصويره بكنيسة وهي تلك التي بمجد عمدا (٢) . وكانت زيارة هذا الرحالة إلى مصر في عام ١٧٣٧ م . كما خلف لنا الرحالة السويسري بوركيهارت John Lewis Burckhardt في كتابه Travels in Nubia - والذي نشر في لندن سنة ١٨١٩ م - وصفا لبعض التصاوير في المناطق التي قام بزيارتها منذ أن أتى إلى مصر في سنة ١٨١٢ م (٣) ، غير أن إشارات بوركيهارت إلى هذه التصاوير جاءت مقتضبة ولم نحظ بنقل صورة مفصلة لتصاوير عديدة تعرضت بعد ذلك للانتثار ، وهي ظاهرة نلاحظها - أيضا - فيما أورده ريتشارد ليبسيوس (٤) وغيره من الرحالة (٥) .

وكان للدراسات الميدانية التي قام بها بعض العلماء في أوائل هذا القرن فضل كبير في الإشارة إلى العديد من التصاوير التي زينت بها كنائس النوبة ومن ذلك ما أورده جيوفري ميلهام (٦) .

وحتوت كتابات جريفيث (٧) ومونريه دي فيار (٨) معلومات عن معظم ما تم اكتشافه من تصاوير جدارية قبل حملة اليونسكو . وتتجلى أهمية ما دون في مؤلفات هذين العالمين ، وما نشر على يديهما من صور فوتوغرافية ورسوم منقولة باليد في أن كثيرا مما نشر قد اندثر ، ومن ذلك تصاوير بعض الكنائس في نجع العقبة وأرمينا وتاميت وجبل عده وادندان وفرس وقصر الوز وسره وقصر ايكو وجزيرة عبكة وجندل اركى .

ورغم هذا فقد تم انقاذ كثير من التصاوير التي ظلت باقية ، وتم نقلها إلى المتحف القبطي في مصر ، ومتحف الخرطوم بالسودان أثناء حملة اليونسكو ، غير أن هذه التصاوير لم تجد اهتماما كافيا من الباحثين بسبب الغموض الذي أحاط بتاريخ المنطقة بصفة عامة قبل اكتشافات حملة اليونسكو ، ولأنها ليست في حالة جيدة من الحفظ بدرجة تمكن الدارسين من تبين خصائصها ومميزاتها في وضوح وشمول . واختلف الأمر بعد قيام بعثات التنقيب بأنشطتها الضخمة أثناء حملة اليونسكو ؛ إذ تم الكشف عن كنائس جديدة زينت جدرانها بالتصاوير ، وعثر عليها في حالة جيدة من الحفظ إلى حد كبير ، وبأعداد كبيرة هيأت للدارسين فرصة طيبة للدراسة والبحث وساعد على هذا ما عثر عليه من نقوش مصاحبة لهذه التصاوير ، وما عرف عن تاريخ النوبة من خلال الاكتشافات الأخرى .

مواقع التصوير :

وكانت كاتدرائية فرس أهم موقع أمدنا بتصاوير عديدة زادت عن مائة وعشرين بصورة ، تم اقتسامها مناصفة بين السودان وبولندا . وتليها في الأهمية كنيسة عبد الله نرقى التي كشفت عنها البعثة الهولندية أثناء حملة اليونسكو أيضا وأمدتنا هذه الكنيسة بتصاوير عديدة في حالة جيدة من الحفظ نسبيا . ولم تكن هاتان الكنستان هما الوحيدتين اللتين تم الكشف عنهما أثناء هذه الحملة ، فقد أمدتنا بعض أعمال التنقيب بتصاوير كانت تزين جدران الكنائس في مواقع أخرى وذلك في سره ودبيره غرب ومينارتي وسونكى تينو وغيرها .

وإذا أردنا أن نحدد أهم المواقع التي زينت كنائسها بالتصاوير الجدارية في بلاد النوبة ، فإننا نلاحظ أن المعابد التي حولت أجزاء منها إلى كنائس كانت من المواضع التي حرص النوبيون على تزيينها بالتصاوير ومنها : المعبد الجنوبي بنافه ، وأشارت بعثة المعهد التشيكوسلوفاكى للآثار المصرية بجامعة تشارلز إلى

عثرها به على بقايا صغيرة من الملاط زينت ببعض الأشكال (٩) وكان بوركهارت قد أشار إلى وجود بعض مناظر القديسين على جدران هذا المعبد ، وفي معبد آخر بنفس الموقع (١٠) .

وفي معبد كلايشة أشار بوركهارت كذلك إلى وجود كثير من صور القديسين على جدران المعبد (١١) . وأشار آرثر ويجال إلى وجود تصويرة بالمعبد تمثل الفتية الثلاثة في أتون النار (١٢) . وشاهد جوتيه Gauthier أيضا هذا المنظر ، كما شاهد بقايا تمثل هالة ضخمة بداخلها رأس أحد القديسين وبأسفلها إلى اليمين رأس سيدة (؟) تمثل جهة اليسار (١٣) .

وأشار بوركهارت إلى بقايا رسوم لبعض القديسين في كنيسة معبد الدكة (١٤) ، كما ذكر ويجال أن من تصاوير هذه الكنيسة واحدة تمثل موضوع المسيح على العرش وأخرى تمثل الصلب (١٥) .

وأشار نوردين إلى بعض مناظر تمثل الثالث والرسل وأشكال بعض القديسين على جدران كنيسة معبد عمدا (١٦) .

وقد اندثرت تصاوير كنائس المعابد الأربعة ويختلف الحال فيما يتعلق بكنيستي معبد وادى السبوع ومعبد أبو عوده ؛ إذ نقل ما تبقى من التصاوير المسيحية بهما إلى المتحف القبطي (١٧) . وكانت قد حطمت من أجل بناء كنيسة معبد وادى السبوع معظم التماثيل الأوزيرية بقاعة الهيوستيل ، وكسيت الجدران باللبن والملاط ، وبنيت حنية الشرقية بين عمودين ، كما شيدت بعض الجدران - الأخرى ، وبنى المذبح في مواجهة الشرقية (١٨) أما المنحوتات المصرية القديمة فقد كسيت بملاط من الطمي والكاولين وصورت عليه بعض الموضوعات ودونت بعض النقوش المسيحية ونقل منها إلى المتحف القبطي اثنتان وعشرون بصورة ونقشا تبلغ مساحتها الكلية أربعة وعشرون مترا مربعا (١٩) .

أما في معبد أبو عوده ، فقد شيدت كنيسة نقل منها خمس عشرة تصويرة تقدر مساحتها الكلية بنحو ٢٢,٥ مترا مربعا (٢٠) .

وتمثل بعض تصاوير كنيسة معبد وادى السبوع المسيح في صورة نصفية يشير بإشارة البركة (٢١) ، والرسل (٢٢) ، ورئيس الملائكة ميخائيل (٢٣) (اللوحة ٢) الذي مثل في صورة نصفية داخل هالة كبيرة ، ويقف إلى اليمين شخص ، ربما كان مشيد الكنيسة . ويحيط بهالة رئيس الملائكة دائرة يخرج من محيطها الخارجى في

جميع الاتجاهات مجموعة من خطوط ثلاثية حمراء ربما تمثل أشعة مصيلة وتزين ثوب رئيس الملائكة وربات حمراء منتشرة ، كما تزين جناحيه خط حمراء متقاطعة تكون مربعات أو تصميمات يشبه الشبكة على أرضية صفراء . كذلك صور قنيس ، ربما كان يمثل يوحنا المعمدان (٢٤) ، وصور القديس بطرس وهو يمسك بمفتاح كبير (٢٥) ، وفي صورة أخرى له بنفس الكنيسة نراه وقد أمسك بمفتاح صغير أمام صدره (٢٦) (اللوحة ٣) . وصور أحد القديسين في وضع الصلاة ، وتشير سجلات المتحف القبطي إلى أنه القديس جورج (٢٧) ، بينما يذكر مونرييه دى فيار أنه القديس اسطفانوس (٢٨) ، وليس هناك في الحقيقة كما يذكر جونيه Gauthier ما يساعد على التعرف على شخصية هذا القديس بصورة مؤكدة (٢٩) . ومن الموضوعات التي تم تمثيلها في كنيسة هذا المعبد موضوع الميلاد (٣٠) . وكذلك أشكال الصليبان (٣١) (اللوحة ٤) .

وفي كنيسة معبد ، أبو عودة ، صور المسيح ، كما صور أحد القديسين للشهداء (٣٢) (اللوحة ٥) ، وزينت الكنيسة بزخارف هندسية دقيقة (٣٣) .

كذلك حرص النوبيون على تزيين جدران كنائسهم التي شيدها في مواقع أخرى ومنها كنيسة نجع العقبة ، وهي من الكنائس المتأخرة ، ويؤرخها فيرث بالقرن الحادى عشر الميلادى (٣٤) . وقد نقلت بعثة مصلحة الآثار في مارس سنة ١٩٦٤ للرمال التي كانت تملأ هذه الكنيسة وفصلت من جدرانها ثلاث تصاوير كانت لا تزال في حالة جيدة من الحفظ نسبيا ، وتمثل إحداها خنزيرا يبتلع أناسا ينهضون من قبورهم ، ويواجه هذا الخنزير تمساح على الجانب الآخر (٣٥) ، وتمثل الثانية جزءا من منظر يمثل العذراء بين ملاكين ، أما الثالثة فتبقى منها جزء يمثل النصف السفلى لأحد القديسين (٣٦) . ولم تكن هذه التصاوير هي الوحيدة التي زينت بها جدران هذه الكنيسة ، إذ مثلت بعض الأشكال الأخرى غير أنها اندثرت ، ومنها أشكال بعض القديسين والرمال ، ويجلس هؤلاء الرمال على عروش متجاورين ، ويضم كل منهم إلى صدره كتابا بيده اليمنى ، ويسنده باليسرى ، وتحيط برأس كل منهم هالة ، ويرتدون عباءات فوق ثياب أخرى (٣٧) . ويعلو أشكال الرمال آثار أقدام لأشكال أخرى يرتدى أصحابها أحذية رصعت بالأحجار الكريمة وإلى جانب ذلك مثلت على جدران الكنيسة أشكال أخرى لبعض القديسين وأفرع الكرم المحورة والصليبان .

وفي أرمينا أشارت البعثة الأثرية لحامضى بسندابا ، ريل سنة ١٩٦٢ إلى عثورها على بقايا فرسكات كانت تزين جدران غرفة بكيسة صغيرة على الشاطئ الغربى (٣٨) .

وفي تاميت زينت كنيسة القديس رفايل (كنيسة الشيخ) (٣٩) ، وكنيسة الملائكة (٤٠) بتصاوير جدارية عديدة ، يحفظ المتحف القبطي بما تبقى منها (٤١) وتتسم تصاوير الكنيستين بقرب أساليبها الفنية من الأساليب التي تميز بها تصوير الأقباط من ناحية والتصوير في النوبة من ناحية أخرى ، كما تضم الموضوعات التي تم تمثيلها بتنوعها إلى حد ما ، ففي كنيسة القديس رفايل صور المسيح على العرش في شرقية الكنيسة ، وفي الجزء السفلى من التصوير مثلت العذراء بين الرمال جالسة تحمل الطفل (٤٢) . ومثلت العذراء في صورة أخرى جالسة تحمل المسيح الطفل (٤٣) ، وصور رؤساء الملائكة (اللوحة ٦) ، والقديسون (٤٤) ، والصليب مع المسيح ورموز الانجيليين ، الظهور الإلهي ، (اللوحة ٧) .

وفي كنيسة الملائكة مثل المسيح - أيضا على العرش (٤٥) ، كما مثل بعض رؤساء الملائكة (اللوحة ٨) ، والرمال (اللوحة ٩) ، وبعض القديسين الفرسان ، ومنهم القديس مرقوريوس (٤٦) ، والقديس جورج (اللوحة ١٠) . ومن موضوعات العهد القديم مثل موضوع العبرانيين الثلاثة في أتون النار (٤٧) ، كذلك صور الصليب وعليه قماش الكفن (٤٨) .

وفي قرية عبد الله نرقى - على الشاطئ الغربى للنيل وعلى بعد حوالي ٣,٥ كم شمال شرق ، أبو سمبل - عثرت البعثة الهولندية - كما أشرت من قبل - على كنيسة زينت بتصاوير جدارية . وقبل أن تأتي هذه البعثة للعمل في القرية مر بها أرثوذكس في عام ١٩٠٦ (٤٩) . وفحص كل من إيلى وكبروان بعض بقاياها (٥٠) . كما زار الموقع - أيضا - مونرييه دى فيار ، وكشف عن الكنيسة الشرقية داخل المدينة المسورة (٥١) ، أما الكنيسة الرئيسية بالموقع فهي التي زينت جدرانها بالتصاوير ، وقامت بعثة المتحف الوطنى للآثار بليدن في آخر يوم من عام ١٩٦٣ بتنظيفها وفحصها (٥٢) .

وكشفت هذه البعثة - أيضا - عن بقايا كنيسة ثالثة في الناحية الغربية . وبنيت الكنيسة الرئيسية في عبد الله نرقى بالطوب اللبن ، وكانت مساحتها ١٤×١٢ مترا ، وظهرت في حالة جيدة من الحفظ إلى مستوى مأخذ الأقبية

وترجع الحالة الجيدة نسبياً للتصاوير المكتشفة في هذه الكنيسة إلى تغطية الرمال لها مما أدى إلى حمايتها من عوامل التعرية . ويرجح مورسيل بناء هذه الكنيسة في حوالي منتصف القرن الثامن الميلادي أي في الوقت الذي ترجع إليه أقدم التصاوير فيها (٥٣).

وكان تنفيذ التصاوير على الجدران بعد طلاؤها بالبياض الجبرى الذى وضع على طبقة من الملاط الطينى المخلوط بالتبن ، ونفذت بعض التصاوير على طبقة أكثر سمكا وذات لون أحمر وردى . ويبلغ عدد التصاوير التى نقلت من هذه الكنيسة الى المتحف القبطى ٢٣ بصورة جدارية (٥٤) تمثل موضوعات مختلفة (اللوحات ١١- ١٧) .

وكشفت الحفائر الحديثة في جبل عدة عن كنيسة جديدة ترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادي (٥٥) وكانت فرسكاتها في حالة جيدة من الحفظ إلى ارتفاع يصل إلى مستوى أسفل الصدر ، وتمثل أشكال بعض القديسين الفرسان ، والملائكة ، وشكلين لأسقفين (٥٦).

وفي أوندان (فرس شرق) زينت كذلك بعض الكنائس بتصاوير جدارية أشار إليها ميلهام وجريفيث ، وكان ما تبقى منها يمثل الأجزاء السفلى لبعض القديسين والمحاربين والسيدة العذراء وهى تحمل الطفل (٥٧).

أما فرس غرب فتعد أهم مركز فنى نوبى زينت فيه الكنائس بتصاوير جدارية عديدة، وذات قيمة فنية كبيرة ، وهى حقيقة تتفق والمركز الدينى والإدارى الذى احتلته فرس . ولم تكن الكاندرائية فقط هى التى حظيت برعاية المصورين فى فرس ؛ ففي كنيسة بوابة النهر زينت الجدران بتصاوير كثيرة لها قيمتها الفنية ، وكانت حينما شاهدها جريفيث ومونريه دى فيار موجودة على ارتفاعات مختلفة من مستوى الأرضية غير أن معالمها ضاعت بعد ذلك . وتمثل التصاوير فى هذه الكنيسة موضوعات مختلفة منها حماية الثالوث المقدس لنائب الملك فى نوباديا (اللوحة ١٨) ، وحماية المسيح لأحد الأساقفة (اللوحة ١٩) ، والعذراء على العرش مع الطفل وبعض الأشكال الأخرى (٥٨) ، ومنها كذلك ما يمثل الملائكة (٥٩) ، والقديسين الفرسان (٦٠) وموضوع الميلاد (٦١) ، والظهور الإلهى مع الصليب (٦٢)

وفي كنيسة المنحدر الجنوبى على الكوم بفرس أيضا زينت الجدران بالتصاوير غير أن ما عثر عليه هو آثار تصويرية لموضوع الميلاد فقط ، ويظهر فيها القديس

يوسف جالسا ، ويرتدى ثيابا صفراء طويلة بها طيات حمراء عريضة تحدها أشرطة أرجوانية داكنة (٦٣) . وصور الموضوع نفسه بكنيسة القلعة بفرس (اللوحة ٢٠) . وقد أشار ميلهام وجريفيث إلى هذا البناء بوصفه قلعة أو حصنا (٦٤) ، أما سومرز كلارك فأشار إليه باعتباره أنقاض دير (٦٥) . وتحتل الكنيسة الجانب الشمالى من القلعة ، وكانت تزين شرقيتها بصورة شاهد منها جريفيث آثار قدمين وجزءا من العرش والرسل على جانبيه (٦٦) ، كما زينت أجزاء عديدة بالكنيسة بمناظر أخرى ، شاهدت بقاياها البعثة البولندية فى فرس (٦٧).

ورغم ما تقدم فإن الكنائس الثلاثة لم تقدم لنا ما قدمته الكاندرائية من تصاوير تميزت بوفرة العدد والقيمة الفنية والتاريخية .

ولم يقتصر تزئين الجدران فى فرس على كنائسها بل امتد إلى إحدى مغارات النساك غربى فرس (٦٨) ، وحولت فيها الغرفة الأمامية إلى قلاية أو مزار (٦٩) زخرفت جدرانه بأشكال الصليبان والأوراق النباتية داخل معينات ، ويعصر الرسوم البدائية لقوارب وجمال . وربما تمت هذه الزخرفة على يد ثيوفيلس الناسك الذى سجل بعض الصلوات على الجدران لتقرأ له بعد نياحته ، وهى صلوات ترجع فيما يبدو إلى سنة ٧٣٩م (٧٠).

وفي سره شرق زينت جدران الكنائس بتصاوير جدارية أشار إلى بقاياها كل من ميلهام وجريفيث ، ومن ذلك آثار تصاوير على جدران الكنيسة الجنوبية تمثل صفا من الرسل ، وشكلا للقديس بطرس وهو يمسك بمفتاحه (٧١) وفي مزار مجاور لهذه الكنيسة عثر أيضا على أشكال متجاورة وطرف جناح أحد رؤساء الملائكة (٧٢) وفي الكنيسة الشمالية عثر على بقايا بعض الرسوم والأشكال (٧٣) . وفي الكنيسة الرئيسية عثر كذلك على آثار أشكال عديدة تحيط برؤوسها الهالات على ارتفاعات مختلفة وفي حنية الجدار الشرقى للغرفة الواقعة شمالى هيكل هذه الكنيسة وجدت بقايا تمثل رأس المسيح وكتفيه (٧٤).

وعثر فى دبيره غرب على بعض التصاوير الجدارية المتأخرة مع كتابات عربية نصها : بسم الله الرحمن الرحيم ، حوا وآدم . وتمثل التصويرة على الجدار الشرقى لإحدى الغرف التى عثر عليها سفينة بشكل تخطيطى محور ، والرجال على ظهرها كالدمى (٧٥)

وتمدنا كنيسة قرية عبد القادر بتساوير جدارية متأخرة أيضا. وكانت هذه الكنيسة وقت زيارة سومرز كلارك لها في السابع من ديسمبر سنة ١٩٠٩ تمثل أكبر أثر يحتفظ بكثير من تصاويره في النوبة كلها (٧٦)، وذلك لأنها كانت تحتفظ بأغلب جدرانها المبنية بالطوب اللبن ، وأن تميزت بصغر حجمها (٧٧).

ويحتفظ متحف الخرطوم بتساوير هذه الكنيسة التي تعددت موضوعاتها ، فمنها ما يمثل المسيح مع الرسل ، وكذلك وهو يصلى (٧٨)، كما مثل وهو يحمي نائب الملك (٧٩) ومثل الثالوث جالسا على العرش ، وواقفا (٨٠)، وكذلك رؤساء الملائكة (٨١)، والقديسون وبعضهم من الفرسان (٨٢) (شكل ١٣) ، والشمامسة (٨٣). ومن العهد القديم مثل موضوع الفتية الثلاثة في أتون النار (٨٤)، بينما مثل موضوع الميلاد من العهد الجديد (٨٥)، كما مثل الظهور الإلهي (٨٦)، والصلبان المرصعة (٨٧).

وتشير الفرسكات التي عثر عليها حديثا في مینارتی إلى الأهمية الدينية الكبيرة للموقع (٨٨)، فقد زينت بها كنيسة كان قد تهدم نصفها الشرقي بسبب الفيضانات ، أما جدران النهاية الغربية فكانت تصل إلى ارتفاعها الأصلي تقريبا. وكانت هذه الكنيسة تقع إلى الشرق من الدير الذي كشف عنه في الجزيرة ، وهي بازليكية الطراز . وإن حدثت بها بعض التعديلات على مر القرون (٨٩).

وعثر آدامز ونورد ستروم على بقايا فرسكات ذات ألوان زاهية في مواضع عديدة بكنيسة بازليكية في «أبوسر» ترجع إلى الفترة الممتدة بين سنة ٥٥٠ وسنة ٨٥٠ م (٩٠).

كذلك عثرت البعثة الأسبانية في «قصر ايكو» على تصاوير جدارية كانت تزين جدران وعقود الكنيسة الغربية والكنيسة الشمالية الشرقية بالجزيرة . وتقع هذه الجزيرة على بعد ١٦ كيلو مترا جنوبي وادي حلفا . وكانت البقايا القليلة من تصاوير الكنيسة الجنوبية الغربية تالفة إلى حد كبير ، أما البقايا التي عثر عليها في الكنيسة الشمالية الشرقية فكانت تمثل المسيح تحيط برأسه هالة ، ومناظر لبعض القديسين ومجموعة من الفرسان (٩١).

وفي جندل إركي شاهد سومرز كلارك آثارا قليلة لتساوير في حالة سيئة من الحفظ كانت تزين جدران الكنيسة بها ، وهي الكنيسة التي يطلق عليها أيضا اسم Figirantaw (٩٢). وأشار آدامز ونورد ستروم إلى آثار تصويرية على الجدار

الشرقي المسطح بهيكل الكنيسة وكذلك إلى بقايا تصويرية أخرى على الجدار الغربي بالرواق الأوسط وإلى آثار أخرى في أماكن عديدة بالمبنى (٩٣).

وعثر في سونكي تينو على تصاوير عديدة كانت تزين جدران كنيسة كشفت عنها بعثة جامعة روما ، ومن تصاويرها أشكال تمثل الملك جورج بن زكريا ، والقديس ايتين St. Etienne ، وموضوع الميلاد ، والمسيح مع المخلوقات الأربعة ، والملاك ميخائيل يحمي شخصا (٩٤).

وفي كولبدارتي شاهد بوركهارت بعض تصاوير القديسين المنفذة بألوان زاهية في كنيسة بهذه الجزيرة ، (٩٥) كما أشار سومرز كلارك إلى آثار تصويرية تمثل المسيح على الجدار الشرقي لهيكل كنيسة كولبدارتي ، وإلى أشكال بعض الرسل على الجدارين الجانبيين لهذا الهيكل ، وكانت التصاوير عند مشاهدته لها في حالة سيئة من الحفظ (٩٦). وهذه الكنيسة من الكنائس المتأخرة في بلاد النوبة ، ويصعبها آدامز بين كنائس الفترة الممتدة بين سنة ١٢٠٠ وسنة ١٥٠٠ م ، وقد تمكن من تمييز آثار قليلة باهتة باللونين الأحمر والأصفر لبعض التصاوير ، واثار تصاوير أقدم منها في حالة جيدة من الحفظ ، ومنها في البلاطة الجنوبية تمثيل للظهور الإلهي مع الصليب ، وفي البلاطة الشمالية جزء من تصويرية تمثل موضوع الميلاد . واللون الغالب على هذه المناظر هو اللون الأزرق (٩٧).

وإلى الجنوب من ذلك شاهد سومرز كلارك بعض المناظر على جدران القصر في دنقلة (٩٨)، كما عثرت البعثة البولندية في دنقلة على تصاوير جدارية أخرى خلال حفائرها هناك .

ويعكس ما تقدم مدى اهتمام النوبيين بتزيين جدران كنائسهم بالتساوير الجدارية ومدى العناية التي لقيها هذا الفن في بلاد النوبة .

مراحل التطور :

ويشهد على هذه العناية ما يلاحظ من تعدد الطبقات المزينة بالتساوير في كاتدرائية فرس ، مما أدى إلى تقسيمها إلى طرز فنية ، لكل طراز منها سماته ، كما ساعد العثور على تصاوير شخصية لبعض الأساقفة على الجدران في التعرف على مراحل تطور فن التصوير بهذه الكاتدرائية ، فأرجح الاحتمالات أن هذه الشخصيات الدينية قد صورت في حياتها كجانب طقسى (٩٩)، ومع معرفة التاريخ

الذى تولت فيه هذه الشخصيات مناصبها ، ومن خلال دراسة السمات الفنية لتصاويرها ، ووجود تصاوير أخرى على نفس الطبقات التى صورت عليها ، أمكن تحديد الطرز التى تنتمى إليها كل مجموعة منها . واعتمد ميخالوفسكى فى تحديده لهذه الطرز وتسلسلها الزمنى على الألوان المستخدمة فيها (١٠٠) ، وتبعه فى ذلك بعض الدارسين الذين عالجوا بعض جوانب فن التصوير بالكاتدرائية (١٠١) ، وكانت دراساتهم أكثر تقدماً وتميزت بإضافات نتجت عن الملاحظة المتأنية ، والمزيد من الدراسة ، غير أنها حافظت فى الوقت نفسه على التصنيف اللونى لمجموعات التصاوير .

وتظهر أحداث التصنيفات فيما قدمه Malgorzata Martens على هذا النحو (١٠٢) :

- (١) الطراز البنفسجى - القرن الثامن الميلادى .
- (٢) الطراز البنفسجى المتأخر - النصف الأول من القرن التاسع .
- (٣) الطراز الإنتقالى - منتصف القرن التاسع .
- (٤) الطراز الأبيض - النصف الثانى من القرن التاسع .
- (٥) الطراز الأصفر والأحمر - النصف الأول من القرن العاشر .
- (٦) الطراز المتعدد الألوان (الأول) - نهاية القرن العاشر والنصف الأول من القرن الحادى عشر .
- (٧) الطراز المتعدد الألوان (الثانى) - النصف الثانى من القرن الحادى عشر .
- (٨) الطراز المتعدد الألوان (الثالث) - القرن الثانى عشر .
- (٩) الطراز المتعدد الألوان (المتأخر) - القرن الثالث عشر وما بعده .

وينحصر الاختلاف بين هذا التصنيف والتصنيف الذى قدمه جاكوبوليسكى فى ان الأخير قد اقتصر على ست مجموعات ، ولكنه شمل فى الوقت نفسه الطرز التسعة وحدودها الزمنية ، لأنه جمع الطراز الثانى والثالث والرابع فى التصنيف السابق فى مجموعة واحدة ، كما جمع الطرازين السابع والثامن فى مجموعة واحدة أيضاً . ويختلف هذان التصنيفان عن التصنيف الذى قدمه ميخالوفسكى والذى شمل خمس مجموعات فقط تضم الطرز الآتية :

- (١) الطراز البنفسجى ، ويمتد كذلك من السنوات الأولى من القرن الثامن إلى منتصف القرن التاسع ، ويشمل أيضاً الطراز البنفسجى المتأخر والطراز الإنتقالى .

(٢) الطراز الأبيض ، ويمتد من حوالى منتصف القرن التاسع إلى أوائل القرن العاشر .

(٣) الطراز الأصفر والأحمر ، ويبدأ ظهوره بسيادة اللون الأصفر فى عصرى الأسقف كلودوس ٩٠٣ - ٩٢٣ م ، والأسقف اسطفانوس ٩٢٣ - ٩٢٦ م ، ثم يغلب اللون الأحمر فى أسقفية بطرس الأول ٩٧٤ - ٩٩٩ م .

(٤) الطراز المتعدد الألوان ، ويمتد من أوائل القرن الحادى عشر إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى .

(٥) الطراز الأخير ، ويبدأ من حوالى سنة ١١٧٥ م إلى نهاية المسيحية ببلاد النوبة (١٠٤) .

ويمثل الاختلاف بين هذا التصنيف والتصنيفين السابقين فى جوانب أخرى غير قلة عدد الطرز ، منها أن الطراز الأصفر والأحمر يبدأ عند ميخالوفسكى بعصر الأسقف كلودوس ، بينما يرى جاكوبوليسكى ان بدايته فى عصر اسطفانوس (١٠٥) . وبينما يشير ميخالوفسكى الى غلبة اللون الأحمر فى عصر الأسقف بطرس الاول ، نجد أن جاكوبوليسكى يصنع بداية الطراز المتعدد الألوان (الأول) فى عصر هذا الأسقف أى فى نهاية القرن العاشر (١٠٦) ، وينتج النظر هنا هذا الاختلاف فى تحديد درجات الألوان ، وغلبة بعضها فى التصاوير بالدرجة التى تؤدي إلى الاختلاف فى التحديد الزمنى لبداية الطراز المتعدد الألوان .

ورغم ما تقدم فإن الاختلافات تعد فى النهاية محدودة ولها ما يبررها . اما اذا نظرنا إلى بعض الدراسات الأخرى عن التأثيرات الفنية على فن التصوير بكاتدرائية فرس (١٠٧) ، وعن تصاوير كنيسة عبد الله نرقى (١٠٨) فاننا نجد اختلافاً كبيراً ربما يشير إلى عدم المام كاف بما قدمه كل من ميخالوفسكى وجاكوبوليسكى من تصنيفات لونية لتصاوير كاتدرائية فرس . ففي الدراسة الأولى يذكر فيتسمان ان فرسكات الكاتدرائية تنقسم إلى ثلاث مراحل رئيسية هي :

- ١ - الطراز البنفسجى ، من منتصف القرن الثامن إلى منتصف القرن التاسع .
- ٢ - الطراز الأبيض ، من منتصف القرن التاسع إلى نهاية القرن الحادى عشر .
- ٣ - الطراز المتأخر ، وهو استمرار للطراز الأبيض مع بروز العناصر الفنية الوطنية ويستمر هذا الطراز إلى سنة ١١٧٣ - ١١٧٥ م (١٠٩) .

أما مورسيل فيسلم بوجود الطرز التي ظهرت بكاتدرائية فرس أو بعضها في تصاوير كنيسة عبد الله نرقى ، ويرد ذلك إلى نشاط المصورين المتجولين الذين وجدوا فرصاً أفضل في فرس غير أنهم لم يهتموا الكنائس الصغيرة في البلاد المجاورة لها (١١٠).

وعلى هذا فقد قسم تصاوير هذه الكنيسة إلى نماذج قليلة جداً من الطراز البنفسجي المتأخر (٧٥٠ - ٨٠٠ م) ، وأجزاء قليلة أيضاً من الطراز الأصفر والأحمر ، أما أغلب تصاوير الكنيسة فهي كما يذكر من عصر الأسقف بطرس الأول وتنتمي إلى الطراز الأبيض الذي يقع في تحديده بين حوالي سنة ٩٨٠ وحوالي سنة ١٠٢٠ م ، ويتميز بثراء الألوان (١١٢).

وفي ضوء الدراسة الفنية لمجموعات التصاوير التي عثر عليها في حالة جيدة من الحفظ ، وفي ضوء التصنيفات السابقة أيضاً يمكننا ملاحظة ارتباط هذه التصاوير بالتطور الفني العام في بلاد النوبة ، والذي ارتبط بحالة الرخاء التي كان لها تأثيرها على عمليات البناء والزخرفة بوجه عام . وإذا كنا نقسم التاريخ الحضاري لبلاد النوبة إلى ثلاثة عصور رئيسية هي :

العصر المسيحي المبكر .

وعصر الرخاء .

والعصر المسيحي المتأخر .

فإننا نلاحظ أن تطور فن التصوير على الجدران يتفق وهذا التقسيم مع اختلاف طفيف يتمثل في البداية المتأخرة للمرحلة الأولى من التطور . وبهذا يكون التقسيم على هذا النحو :

١ - المرحلة الأولى ، خلال العصر المسيحي المبكر من أوائل القرن الثامن إلى حوالي منتصف القرن التاسع ، وتشمل بهذا الطراز البنفسجي والبنفسجي المتأخر والطراز الإنتقالي .

٢ - المرحلة الثانية ، خلال عصر الرخاء ، أي من النصف الثاني من القرن التاسع إلى حوالي سنة ١١٧٥ م ، ويبدأ فيها التدرج في تعقيد الوحدات الزخرفية وثرأ الألوان خلال ظهور الطراز الأبيض والطراز الأصفر والأحمر ، ثم تصل تصاويرها إلى ذروة نضجها إعتباراً من نهاية القرن العاشر حينما

تظهر الطرز المتعددة الألوان والتي تتميز بظهور أساليب فنية جديدة وموضوعات متنوعة إلى جانب الثراء اللوني والتعقيد الزخرفي .

٣ - المرحلة الثالثة ، خلال العصر المسيحي المتأخر ، أي من نهاية القرن الثاني عشر ، ويبدأ فيها التدهور وعدم الدقة في رسم التفاصيل وتكرار التصميمات الزخرفية التقليدية القديمة .

ويمكننا في هذا التقسيم معالجة تصاوير كل مرحلة ، وإبراز ما بها من سمات خاصة .

المرحلة الأولى :

تتميز التصاوير الجدارية في هذه المرحلة بسيادة درجات اللون البنفسجي مع استخدام بعض الألوان الأخرى في رسم التفاصيل والحدود الخارجية للأشكال ، وهي الأسود والأصفر والأبيض والأزرق والرمادي والبرتقالي والوردي . كذلك تتميز هذه التصاوير بعناصر زخرفية تزين الثياب وغيرها ، ومنها أشرطة تحيط بها أو تقع بداخلها نقط تشكل صلباناً أو نجوماً ، وأشرطة بداخلها زخرفة مضفورة أو حلقات مربعة صغيرة وكذلك زخارف على هيئة شباك من خطوط متقاطعة تملأ عيونها أحياناً نقط تُولف وريدات أو صلباناً ، وفي أماكن تقاطع الخيوط - أي بالعقد - حلقات بداخل كل منها حلقة صغيرة . وتشهد هذه العناصر في نهاية هذه المرحلة نوعاً من التعقيد الزخرفي يتمثل في ازدواج الأشرطة وثرأ زخارفها ، وتموج خطوط التصميمات الشبكية ، وتنوع الزخارف بعيونها (الأشكال ١٦ - ١٨) .

ونفذت تصاوير هذه المرحلة على أقدم طبقات الملاط في كاتدرائية فرس ، وكذلك في كنيسة عبد الله نرقى ، وبعض كنائس المعابد ، ففي كاتدرائية فرس كسيت الجدران بالملاط وزينت بالتصاوير الجدارية الأولى في أوائل القرن الثامن الميلادي ، وذلك لأنها لم تزين بهذه التصاوير إلا بعد أن جددت في عصر الأسقف بولس الذي تنح في سنة ٧٠٩ أو ٧١٩ م ، وفي عصره لم تكس الجدران مباشرة بالملاط بل طليت فقط بالبياض الجيري ، وهذا أمر تثبته آثار دخان المصابيح على الجدران قبل وضع الطبعة الأولى من الملاط ، ويرجح جاكوبوليسكي أن بداية تزيين جدران الكاتدرائية بالتصاوير قد تم في عصر الأسقف مينا (من ٧٠٩ أو ٧١٩ إلى ٧٣٠ م) (١١٣) ، وليس هناك ما يؤيد هذا

الافتراض ، غير أنه يمكن مع ذلك نسبة بعض التصاوير إلى النصف الأول من القرن الثامن بناء على المقارنة بينها وبين التصاوير التي نفذت في النصف الثاني من هذا القرن ، والمتقدمة فيها عنها إلى حد ما .

ومن هذه التصاوير المبكرة مجموعة بمتحف وارسو تمثل احداها المجوس الثلاثة (١١٤) ، وكانت جزءا من تصويرة تمثل موضوع الميلاد . ويمثل ما تبقى من هذه التصويرة اثنين من المجوس يمتطيان جواديهما بينما يقف الثالث بينهما إلى الخلف قليلا ، ورؤوس الثلاثة في وضعة أمامية ، ويميل المجوسى الذى يقف إلى اليسار برأسه نحو كتفه الأيسر ، ويضع كل منهم على رأسه غطاء رأس أبيض اللون ، وتحت هذه الأغطية ينسدل الشعر الأسود فى خصلات على الوجنتين . والعيون واسعة وحدقاتها سوداء اللون ، وحدد الأنف والفم والجفنان فى وجه كل منهم باللون الأسود واللون البنفسجى الداكن بأسلوب تخطيطى . وقد حاول المصور التمييز بين الأشكال عن طريق ايضاح الفارق السنى بين كل منهم ، فجعل لكل من المجوسى الأيسر والمجوسى الأيمن لحية سوداء قصيرة ومدببة ، وشاربا دقيقا متدليا وخصلة من الشعر تحت الشفة السفلى ، بينما جعل المجوسى الاوسط دون لحية أو شارب . ويرتدى كل منهم ثوبا أبيض ذا ياقة قصيرة ، وزخرف ثوب الشكل الأيسر بنقط بنفسجية ، وثوب الشاب الأوسط بأشرطة مزدوجة تشبه الطيات ، أما الشكل الأيمن فيبدو ثوبه مطرزا بوريدات أو دوائر مزدوجة ذات مركز واحد ، وزخرفة إشعاعية بلون بنفسجى فاتح . أما الجوادان فمثلا فى وضع جانبي بينما مثل الرأسان فى وضعة ثلاثية الأرباع (١١٥) .

ومن التصاوير المبكرة أيضا واحدة تمثل جزءا من موضوع الفتية الثلاثة فى أتون النار (١١٦) ، ويرى فيها رئيس الملائكة ميخائيل مرتديا قميصا ذا أكمام طويلة ، وطياته منفذة باللون البنفسجى الفاتح ، وزخرف الجزء السفلى من الثوب بدائرتين كبيرتين نفذتا بنقط بنفسجية داكنة . ويضع رئيس الملائكة قدميه فى حذاء بنفسجى داكن ، ويرتدى فوق قميصه عباءة بيضاء ثبتت على الكتف الأيمن بمشبك مستدير ، ونفذت طيات العباءة بخطوط أرجوانية فاتحة وداكنة ، ومحددة باللون الاسود . ويمسك رئيس الملائكة فى يده اليسرى بقرص مستدير ذى لون أبيض ، له حافة أرجوانية داكنة ، وزخرف جناحاه بأشرطة أفقية بها تمثيل زخرفى للريش بهيئة نقط بنفسجية داكنة . وتشير الأجزاء الظاهرة من العبرانيين إلى أديتهم البنفسجية اللون . وتعد هذه التصويرة أقدم تمثيل لهذا الموضوع فى

كاتدرائية فرس (١١٧) . وقد مثل رؤساء الملائكة خلال هذه الفترة المبكرة فى ثلاث تصاوير أخرى على جدران هذه الكاتدرائية ، اثنتان منها لميخائيل والثالثة لجبرائيل (١١٨) .

وبمتحف وارسو أيضا تصويرتان للعدراء والطفل ، نفذتا كذلك فى أوائل القرن الثامن الميلادى بكاتدرائية فرس . وترتدى العدراء فى إحدى هاتين التصويرتين (١١٩) قميصا بنفسجيا وعباءة ذات لون أرجوانى ، وتمسك بذراعها الأيسر الطفل ، وترفع يدها اليمنى فى صلاة (اللوحة ٢١) . ووجه العدراء ببيضاوى الشكل ، ورسم فيها الصغير بخط بنفسجى متموج ، ويردد تحت شعها السفلى خط أكثر سمكا ، أما الأنف فيبدو طويلا وجانبه الأيمن آثار تظليل باللون البنفسجى . وعينا العدراء واسعتان ، والحدقتان فى شكل قرص بنفسجى اللون ، وقد حددت ملامح الوجه كلها بخطوط بنفسجية ، أما الهالة فقد نفذت باللون الأصفر وحددت باللونين الأبيض والأرجوانى .

ويرتدى الطفل قميصا أصفر اللون ، ووجهه أكثر استدارة ، وحددت فيه الملامح باللون البنفسجى ، وتبدو العينان فيه واسعتان تتطلعان الى الامام . وتحيط برأس الطفل هالة ذات صليب نفذت باللونين الأصفر والأرجوانى ، ويشير الطفل بإصبعين من يده اليمنى بإشارة البركة (١٢٠) . ورغم أن هذا التمثيل للعدراء والطفل غير كامل إلا أننا نلاحظ وضع المواجهة الشائع فى تصاوير الكاتدرائية ، كما يبرز لنا فيه الجمال الأنثوى الذى يبدو واضحا كذلك فى تصويرة تمثل القديسة آن . St. Anne من نفس هذه الفترة المبكرة عثر عليها بالكاتدرائية أيضا (١٢١) (اللوحة ٢٢) .

وترى القديسة فى هذه التصويرة - التى لم يتبق منها سوى الرأس والجزء العلوى من اليد اليمنى - وقد مالت برأسها قليلا نحو كتفها الأيسر ، وغطاء رأسها البنفسجى اللون هو جزء من العباءة التى كانت ترتديها . وتضع القديسة على شعرها خمارا أصفر اللون يرى بين غطاء الرأس ووجهها البيضاوى الشكل . ويتميز أنفها بطوله وتظليل الجانب الأيمن منه باللون البنفسجى مما يشير إلى تنفيذها على يد المصور الذى صور العدراء والطفل فى التمثيل السابق . وقد حدد هذا الفنان الجفنين تحت العينين الواسعتين للقديسة باللون البنفسجى ، ورسم الحاجبين باللون البنفسجى مع لمسات سوداء . وتسند القديسة فى هذه التصويرة ذقنها بيدها اليمنى ، وتضع سبابة اليد نفسها على شفتيها فى إشارة أمره بالصمت (١٢٢) . ويرى فيتسمان أن هذه الصورة النصفية للقديسة قد نقلت عن

أيقونة للعدراء ، وذلك لما يوجد من تطابق بين ملامح القديسة ولامح العدراء في كثير من التماثيل (١٢٣).

أما التماثيل الثانية للعدراء والطفل (١٢٤)، والتي نفذت أيضا خلال هذه الفترة المبكرة فتشير سماتها الفنية إلى احتمال كونها من عمل نفس المصور الذي نفذ التماثيلتين السابقتين . وترتدى العدراء هنا رداء طويلا ذا أكمام وعباءة فضفاضة، والثياب منفذة باللون البنفسجي الداكن ومزينة بأشرطة رأسية . وتحمل العدراء الطفل الذي زينته بطيات منفذة بخطوط أرجوانية فاتحة ، ويشير بإصبعين من يده اليمنى بإشارة البركة . وللطفل ملامح رجل بالغ ، ورسمت قسما وجهه بخطوط أرجوانية داكنة (١٢٥) .

ولفت النظر هنا أن هذه التماثيل المبكرة تتميز بارتفاع مستواها من الناحية الفنية ، ولا نشعرنا ببداية حقيقية رغم قلة الألوان المستخدمة ، أو الميل إلى استخدام بعضها دون البعض الآخر ، ورغم عدم وضوح الثراء الزخرفي . وتؤكد هذه الظاهرة تنفيذ التماثيل على يد فنان يتمتع بخبرة فنية سابقة ، ومن الطبيعي أن تتم الاستعانة بمصور أو أكثر من أي منطقة كان لها سلطة الاشراف الديني على بلاد النوبة ، كما كان يحدث بالنسبة لرجال الدين من اتباع المذاهبين المونوفيزيتي والملكاني . ويؤكد التحليل الفني لتماثيل النصف الثاني من القرن الثامن الميلادي هذا الأمر ، ففي ذلك الوقت ازداد عدد التماثيل المنفذة على جدران كاتدرائية قرص ، وتشهد جميعها على هذا التأثير الفني الخارجي ، وأبرز هذه التماثيل واحدة تمثل رئيس أساقفة أنطاكية (أغناطيوس) ، محفوظة بمتحف للخرطوم (اللوحة ٢٣) ، وتعد - مع التسليم بتنفيذها في حياة أسقف قرص الذي يحمل نفس الاسم (٧٦٦ - ٨٠٢م) - واحدة من التماثيل المؤرخة ، ومن هنا تبرز أهميتها في دراسة تماثيل الطراز البنفسجي . ويتميز وجه رئيس الأساقفة البيضاوي الشكل بملامحه التخطيطية الواضحة في الشكل الهندسي لشاربه الرمادي ، ولحيته على الوجنتين ، وعينه الواسعتين ، وأذنيه الكبيرتين ، وأنفه الطويل رغم آثار التظليل باللون البنفسجي عليه . وقد صور رئيس الأساقفة في مرحلة سنية متأخرة كما يبدو من شعر رأسه ولحيته ذات اللون الأبيض ، وتحيط برأسه هالة ، وتلف حول عنقه شملة تؤكد انتماءه للمذهب المونوفيزيتي ، ويرتدى قميصا به طيات ، وعليه عباءة ، ويرفع يده اليمنى في إشارة للظهور الإلهي *gesture of theophany* ويضم إلى صدره بذراعه الأيسر كتابا . واللون السائد في هذه التماثيل هو

للون البنفسجي مع لمسات باللون الأصفر تميز تماثيل منتصف القرن الثامن في كاتدرائية قرص بصفة عامة .

وتشبه هذه التماثيل تماثيل أخرى بنفس الكاتدرائية ، تميزت بنفس أسلوبها في معالجة الملامح والثياب واختيار الألوان ، مما يدل على أنها من عمل مصور واحد (١٢٦) . ومن هذه التماثيل واحدة بمتحف وارسو نفذت على نفس طبقة الملاط التي نفذت عليها التماثيل السابقة ، وتمثل أحد رؤساء الأساقفة القديسين (١٢٧) . ويرى القديس واقفا وقد ارتدى قميصا طويلا أبيض اللون ، تزينه أشرطة طويلة تمثل الطيات ، وعليه عباءة صفراء ذات طيات بنفسجية اللون . ويتدلى من عنقه بطرسيل (١٢٨) أبيض اللون ، زخرف بورشات وصلال . ويضم القديس إلى صدره كتابا أصفر اللون زخرف غلافه بما يمثل الأحجار الكريمة باللونين البنفسجي والأصفر ، ويرفع يده اليمنى بإشارة الظهور الإلهي . وتحيط بوجهه البيضاوي الشكل لحية بيضاء ، كما تحيط برأسه هالة صفراء يحدها خط مزدوج باللونين الأبيض والأسود . ويبدو الشبه بين هذه التماثيل والتماثيل السابقة واضحا تماما في تمثيل تقاسيم الوجهين وشكل طيات الثياب . وترى هذه السمات أيضا في تماثيل القديسين بطرس ويوحنا الإنجيلي من نفس الكاتدرائية ومحفوظة بمتحف وارسو (١٢٩) (اللوحة ٢٤) . ويرتدى كل من القديسين قميصا ذا طيات حددت باللون البنفسجي الداكن ، وعلى كنف كل منهما عباءة نفذت طياتها باللون الأصفر واللون البنفسجي الفاتح ، ويتعل كل منهما حذاء حدد باللون البنفسجي الداكن . ويمسك القديس بطرس الذي يقف جهة اليمين بمفتاحه البنفسجي اللون في يده اليمنى ، ولامح القديس في هذه التماثيل تعتمد على استخدام الخط كما يظهر في تماثيل الأسقف اغناطيوس ، ويرى هذا في التحديد الهندسي للحية والشارب ، والخط المقوس لكلا الحاجبين ، والذي يمتد ليحدد شكل الأنف الطويل والمستقيم للقديس . وترى نفس هذا الأسلوب في رسم ملامح الوجه في تماثيل القديس بطرس بمعبد وادي السبع (اللوحة ٣) . ويمكننا في الحقيقة أن نرجع هاتين التماثيلتين وكذلك التماثيل التي ربما كانت تمثل القديس اسطفانوس وشكلى الصليب بكنيسة هذا المعبد - والمحفوظة حاليا بالمتحف القبطي - إلى النصف الثاني من القرن الثامن الميلادي . وتؤكد تماثيل رئيس الملائكة ميخائيل داخل هالة (اللوحة ٢) - وهي من نفس الكنيسة - ما أراه من نسبة هذه التماثيل إلى هذه الفترة ، فالعناصر الزخرفية

بثوب رئيس الملائكة وهي النقطة التي تولف شكل وريدات ، والخطوط المتقاطعة على جناحيه وعلى زى واهب التصويرة بجواره تعد من أبرز زخارف هذه المرحلة (الشكل ١٦) .

واتبع الأسلوب التخطيطي أيضا في تحديد ملامح وجه القديس يوحنا بتصويرة كاتدرائية فرس ، غير أن وجهه يبدو أكثر بيضاوية من وجه القديس بطرس . وتتخذ عيناه الشكل اللوزي وليس المستدير الذي تتخذه عيناه بطرس . ويمسك يوحنا بكتاب أصفر اللون ، يضعه إلى صدره ، زخرف غلافه بما يمثل الأحجار الكريمة البيضاء والحمراء .

وعلى نفس طبقة الملاط صور الناسك آمون ، أحد نساك تونة الجبل (١٣٠) ويرتدى هذا القديس قميصا ذا لون بنفسجي ، وعليه عباءة ذات لون بني حددت طياتها بخطوط بنفسجية وسوداء ، ويتدلى من كتفه الأيسر حبل مضفور ذو لون رمادي . وتعكس ملامح هذا القديس تأثير تصاوير باويط وسقارة ، وهو التأثير الذي يظهر أيضا في التصاوير السابق ذكرها في كاتدرائية فرس وكنيسة معبد وادي السبع ، ويتجلى بصفة خاصة في ملامح الوجوه وزى القديسين (أنظر اللوحين ٢٥ ، ٢٦) .

ومثلت على نفس طبقة الملاط بكاتدرائية فرس أيضا بعض تصاوير ربما تكون قد نفذت خلال النصف الأول من القرن التاسع الميلادي . ويزداد بهذه المناظر ظهور الوحدات الزخرفية على الثياب ، كما تظهر بها لمسات خضراء وبيضاء . ومن هذه التصاوير واحدة تمثل رئيس الملائكة ميخائيل (١٣١) ، يظهر فيها واقفا في هيئة أحد المحاربين ، ويرتدى قميصا طويلا به أشرطة حمراء ، وعباءة طويلة ذات لون بنفسجي داكن ، زخرفت - بشكل تصميم شبكي وزخارف من حبيبات اللؤلؤ ، ويتدلى من العباءة على القميص جزء يتخذ شكلا نصف دائري ، ورسم على الخصر والكتفين ما يمثل الأشرطة الجلدية ، وزخرف الجزء الباقي من العباءة على الكتف الأيمن بأشكال تمثل أحجارا كريمة خضراء وحمراء محاطة بحبيبات اللؤلؤ . ويمسك رئيس الملائكة بحرية رمادية وجناحاه منفذان باللون الأصفر وتنتشر فيهما أشكال العيون . ويظهر اللون الأخضر في هذه التصويرة مزينا بعض الأحجار الكريمة لأول مرة في تصاوير المرحلة الأولى بكاتدرائية فرس ، ويظهر هذا اللون في تصويرة أخرى ومن نفس الفترة تمثل رئيس الملائكة ميخائيل أيضا (١٣١) ، ويزين اللون ريش الطاووس بالجناحين .

ومن التصاوير المنفذة خلال هذه الفترة أيضا واحدة تمثل بقايا العذراء على العرش تحمل المسيح الطفل (١٣٢) ، وأخرى تمثل بقاياها الثالفة نفس الموضوع (١٣١) ، وتحفظ التصويرتان بسمات هذه الفترة المتأخرة من التصاوير التي يغلب عليها اللون البنفسجي .

والى جانب التصاوير التي أشرنا إليها في كاتدرائية فرس وكنيسة معبد وادي السبع يمكننا أن نرجع الى هذه المرحلة المبكرة أيضا تصاوير كنيسة معبد أبو عوده ، ومنها تصويرة المسيح الذي مثل مرتديا ثوبا ذا لون بنفسجي داكن ، وتحيط برأسه هالة صفراء اللون ، ويمسك بالكتاب المقدس ، وتصويرة القديس الشهيد الذي يرتدى قميصا أبيض اللون وعباءة ذات لون بنفسجي داكن ، وتحيط برأسه هالة صفراء (اللوحة ٥) .

وترجع إلى النصف الثاني من القرن الثامن كذلك بعض تصاوير بكنيسة عبد الله نرقى وتحفظ هذه التصاوير بكثير من سمات هذه الفترة كما ظهرت في كاتدرائية فرس وكنيسة معبد وادي السبع ومعبد أبو عوده ، مما قد يعنى قيام المصورين بالانتقال بين الكنائس لتزيينها ، أو إتباع المصورين في الكنائس الصغيرة لأساليب المصورين الذين قاموا بتزيين جدران كاتدرائية فرس ، وربما يؤكد الافتراض الأخير ذلك التفاوت في المستوى الفني بين تصاوير الكاتدرائية وتصاوير كنائس البلاد المجاورة لها .

ومن هذه التصاوير واحدة كانت تزين بقايا شرقية كنيسة عبد الله نرقى (١٣٥) وتمثل العذراء بين الرسل واقفة تصلى ، ومرتدية عباءة أرجوانية فوق قميص عليه رداء ينتهى بطرف أصفر اللون ، ويقف إلى جوار العذراء شكل للقديس بطرس ، ويرتدى قميصا أبيض وفوقه عباءة بيضاء أيضا ، ويحمل بيده اليسرى مفتاحا ، وتحيط برأسه هالة صفراء . ويجاور هذا القديس شكل آخر يمسك بعضا صغيرة . وقد صورت هذه الأشكال على طبقة من الملاط الأبيض أو بياض الجير ، وهي تختلف عن الطبقة التي نفذت عليها التصاوير التالية لها في التاريخ . وتتفق تصويرة الشرقية من ناحية الألوان المستخدمة وأسلوب الرسم مع تصاوير النصف الثاني من القرن الثامن في كاتدرائية فرس وكنيسة معبد وادي السبع وكنيسة معبد أبو عوده .

ومن تصاوير هذه الفترة أيضا والتي عثر عليها بكنيسة عبد الله نرقى تصويرة تمثل العذراء تحمي شخصا (١٣٦) ، وتظهر بقايا هذه التصويرة تحت تمثيل للصليب مع الظهور الإلهي ، ويرى فيها جزء من رداء العذراء الأرجواني اللون ، وعليه عباءة أرجوانية أيضا ، زينت بنقط بيضاء تؤلف أشكال نجوم ، وتحمل العذراء على ذراعها الأيسر الطفل الذي يرتدى ثوبا أصفر اللون . ويرتدى الشخص الذي يقع تحت حمايتها قميصا أبيض اللون ، وفوقه رداء زين عند الكتفين بأشرطة أفقية حمراء . وبين العذراء والمحمى تابع صغير يرتدى قميصا ذا لون أحمر وردي .

والى النصف الثاني من القرن الثامن أيضا ترجع تصويرة أخرى بالكنيسة نفسها تمثل أحد رؤساء الملائكة مع أحد المحميين (١٣٧) ، ويظهر فيها المحمى صغيرا إلى يمين رئيس الملائكة الذي صور في وضع مواجهة تامة . وتقرب ملامح رئيس الملائكة هنا من ملامح وجهي جبرائيل وميخائيل في تصويرة كاتدرائية فرس التي ترجع إلى نفس الفترة (١٣٨) ، وإن كانت ملامح الشكليين الأخيرين تتميز برقتها ودقة تنفيذها . ويرتدى رئيس الملائكة في كنيسة عبد الله نرقى قميصا أبيض اللون ، زين الكمان فيه بنجوم منفذة بنقط حمراء صغيرة ، ورسمت الطيات على القميص باللون البنفسجي ، ويشد في وسطه منطقة (١٣٩) ، وفوق القميص عباءة مزخرفة بوريدات نفذت بالنقط البيضاء ، ويحمل رئيس الملائكة بيده اليمنى الكرة التي تعد من مميزات رئيس الملائكة ميخائيل .

وإذا عدنا إلى كاتدرائية فرس فأننا نجد بها تصويرتين ترجعان إلى نهاية المرحلة الأولى أي في حوالي منتصف القرن التاسع الميلادي . وتجمع التصويرتان في وضوح شديد بين سمات تصاوير هذه المرحلة الأولى وسمات التصاوير الأولى في المرحلة الثانية . وتمثل التصويرة الأولى رئيس الملائكة ميخائيل يحمي ملكة (اللوحة ٢٧) ، وهي محفوظة بمتحف الخرطوم ، ويتميز فيها رئيس الملائكة بانفه الممتلئ المميز وهو من سمات الاتجاه الواقعي في تصوير الأشكال خلال المرحلة الثانية . ويشبه شكل رئيس الملائكة في هذه التصويرة شكله في تصويرة كنيسة وادي السبوع التي مثل فيها داخل هالة كبيرة مستديرة (اللوحة ٢) ، ورغم تنفيذ جناحيه باللون البنفسجي فإن شكله لا يحتفظ بكل سمات تصاوير المرحلة الأولى كما يحتفظ بها شكل الملكة في نفس التصويرة (١٤٠) .

وتحتفظ التصويرة الثانية بمميزات تصاوير المرحلة الأولى مع أشكال أخرى تميز بداية المرحلة الثانية أي بحسب الطراز الذي يشيع فيه اللون الأبيض . وتمثل هذه التصويرة المنفذة في حنية الشرقية بكاتدرائية فرس العذراء بين الرسل مع أشكال أخرى صورت خلال فترات عديدة بين القرن التاسع والقرن الثاني عشر الميلاديين (١٤١) (اللوحة ٢٨) ، روعى فيها الحفاظ على سيادة اللون الأبيض . وتمثل الأجزاء التي تم تنفيذها بحسب الطراز البنفسجي على جدار هذه الحنية في الإفريز السفلي لها حيث نرى أشكال الحمام داخل مجموعة من العقود الصفراء القائمة على أعمدة صغيرة مزخرفة بشكل شبكي ذي لون بني . وفي الجزء العلوي من العقود رسمت أشكال وريدات ثمانية البتلات بألوان بيضاء وبرتقالية . وبحت كل وريدة شكل حمامة لها أجنحة منتشرة على خلفية صفراء ، وحددت الأجنحة والريش باللون البنفسجي ، وصورت أشكال الحمام بحيث تتقابل رؤوسها وتتدابر . وتشير كذلك بعض أجزاء من ثياب العذراء وبعض الرسل إلى انتمائها إلى الطراز البنفسجي ، أما بقية الأشكال فتم تجديدها أو إضافتها بعد ذلك (١٤٢) .

المرحلة الثانية :

وتقع هذه المرحلة بكل طرزها خلال عصر الرخاء ، أي من حوالي النصف الثاني من القرن التاسع إلى حوالي منتصف القرن الثاني عشر الميلادي ، وتضم - كما أشرت من قبل - الطرز التي أطلق عليها : الأبيض والأصفر والأحمر والمتعددة الألوان . وتتميز تصاوير هذه المرحلة في بدايتها - كما ذكرت - بسيادة اللون الأبيض فيها ، ويبدأ ظهور هذه التصاوير خلال الفترة التي تولى فيها كيروس الأسقفية ومنصب المطران (٨٨٦ - ٩٠٢ م) ، وتصويرة هذا الأسقف التي عثر عليها في كاتدرائية فرس ، والمحافظة بمتحف الخرطوم (اللوحة ٣٠) - خير شاهد على ما طرا من اتجاهات فنية جديدة خلال النصف الثاني من القرن التاسع الميلادي ، إذ تبرز لنا اتجاهها واقعيًا يتمثل في تصوير وجه هذا الأسقف النبوي بأنفه الممتلئ وأذنيه البارزتين ولحيته القصيرة المحيطة بوجهه ، وشاربه الرفيع المتدلى ، وبشرته السمراء ، وسبق أن لاحظنا بواحد هذا الاتجاه في تصويرة رئيس الملائكة الذي يحمي إحدى الملكات (اللوحة ٢٧) . وثياب هذا الأسقف ذات لون أبيض ، وتبرز منها الشملة التي تميز أزياء أساقفة المذهب المونوفيزيتي ، وهي رداء طقسي يغطي رأس ورقبة وصدر الأسقف ، وتلبس أثناء تأدية الخدمات الطقسية (١٤٣) .

وربما كان لاعتناق المذهب المونوفيزيتي أثر فيما يشير إليه فيتسمان من وضوح التأثير الفني السوري الفلسطيني في تصاوير النصف الثاني من القرن

التاسع في كاتدرائية فرس ؛ إذ كان هذا المذهب هو مذهب اليعاقبة السوريين أيضا. ويتمثل هذا التأثير الفني كما يذكر فيتسمان في ظهور طيات مزدوجة في شكل أشرطة صفراء أو ذات لون داكن على الثياب ، وكذلك في تصوير بعض الموضوعات ذات الأصل السوري الفلسطيني (١٤٤).

وتظهر الطيات بحسب هذا الأسلوب الجديد لأول مرة في ثياب الرسل بحنية الشرقية في كاتدرائية فرس ، ويرتدى كل منهم قميصا طويلا ذا لون أبيض ، زخرف بأشرطة صفراء ، وفوقه عباءة ذات طيات حمراء وصفراء (اللوحة ٢٩) . ويظهر التأثير السوري في الموضوعات الممثلة في تصويرة ترجع إلى هذه الفترة تمثل القديس يوحنا فم الذهب الأنطاكي (اللوحة ٣١) . ويرتدى القديس في هذه التصويرة قميصا وعباءة بيضاء ، وحول عنقه بطرشيلى يتدلى إلى أسفل ، كما يلتف حول عنقه شريط أصفر اللون يتدلى منه شئ أصفر اللون أيضا . ويمسك القديس في يده اليسرى بكتاب أصفر ، زين غلافه بالترصيع . ووجه القديس ببيضاوى الشكل ، وله لحية مدببة سوداء ، وخصلة من شعر تحت شفته السفلى ، ويتدلى شاربه الرفيع على جانبيه فمه ، وله أنف طويل وعينان مستطيلتان ، وقد حدد الجفنان السفليان باللون الأخضر ، ورسم الحاجبان المقوسان بلون اسود ، ويظهر شعره المجعد في هيئة يبدو معها أنه قد وضع داخل شبكة ، والأذنان كبيرتان وبارزتان ، وتحيط برأسه هالة ذات لون أصفر داكن وإطار أسود (١٤٥).

وينتمى إلى هذه المجموعة من التصاوير والمنفذة خلال النصف الثانى من القرن التاسع الميلادى ، شكل يمثل الملك جورج الاول (من ٨٥٦ أو ٨٦٦ الى ٩٢٠م) في حنية الشرقية بكاتدرائية فرس (اللوحة ٢٨) ، وهذه التصويرة هي الثانية لهذا الملك بعد تلك التي اشار إليها أبو المكارم في معبد كلابشة (١٤٦). وقد صور الملك في الكاتدرائية بحيث يقع تحت حماية العذراء مما أدى إلى رسم الجزء السفلى من شكله الكبير فوق إفريز الحمام . ويرتدى الملك قميصا أبيض اللون ذا خطوط خضراء وصفراء ، وينتهى بكنار عريض أصفر اللون ، زين بزخرفة شبكية بنفسجية ، وتملا عيونها النقط ، ويعد هذا النمط من الزخرفة من أبرز الاشكال التي شاع تمثيلها في تصاوير هذه المجموعة التي تنتمى لما يسمى بالطراز الابيض ، وتظهر خطوطها المتقاطعة مستقيمة أحيانا و متموجة في أحيان أخرى (الشكل ١٩) . ويشد الملك حول خصره منطقة جلدية حمراء اللون ، رصعت بحبيبات اللؤلؤ البيضاء ، وزخرفت العباءة بأشرطة صفراء ، زينت باللون الأحمر ، ويضم هذا الملك الى صدره صليبا أبيض اللون يمسكه بيده اليمنى .

وعلى نفس الحنية أضيفت أشكال أخرى ، منها شكل لأحد الأساقفة في حجم أصغر من حجم أشكال الرسل ، ويرجع هذا الشكل إلى حوالى سنة ١٠٠٠م (١١١). كما أضيف في المرحلة الأخيرة من التعديلات التي أجريت بتصاوير هذه الحنية شكلان آخران على جانبي جورج الأول ، أحدهما إلى يمينه ، وتشير الآثار الباهنة منه إلى تصويره فوق شكل أحد الرسل وجزء من عباءة جورج الأول ، وإلى يساره تصويرة لنائب ملك نفذت على طبقة من الملاط عطت جزءا من إفريز الحمام . وأحيط الشكل بشريط ضيق يمثل إطارا ، ويرتدى نائب الملك ثوبا أبيض اللون يشبه الجرس ، غطى بشبكة صفراء طويلة ، رصعت بما يمثل الأحجار الكريمة ، وبصدر هذا الثوب ميدعة apron طويلة زخرفت بحلقات ذوات مركز واحد ، ورصعت بينها الأحجار الكريمة في شكل معينات . كما رصعت الأحجار المستديرة الشكل بداخل الحلقات . ويتكون الجزء العلوى من رى نائب الملك من قفطان Caftan أبيض زين بمربعات ووريدات ، ويربط بحزام يتدلى طرفاه على الجانب الأيسر . وتاج نائب الملك على شكل خوذ وزوج من القرون وينتهى من اعلى بشكل هلال (١٤٩) (الشكل ١٥ ج) . ويعلو كتفه الأيسر شكل صغير للعذراء ، وترتدى ثيابا بنفسجية داكنة ، ويرى أعلى كتفه الأيسر شكل صغير للمسيح ، ويبرز شكلا المسيح والعذراء من سحب محورة . وربما يرجع شكل نائب الملك في هذه التصويرة إلى نهاية القرن الثانى عشر الميلادى ، وذلك لما يوجد بينه وبين شكل نائب الملك في كنيسة عبد القادر (١٥٠) من تشابه كبير .

وتنتمى إلى مجموعة التصاوير المنفذة خلال النصف الثانى من القرن التاسع الميلادى تصاوير أخرى منها واحدة محفوظة بمتحف الخرطوم تمثل القديسة دميانة (اللوحة ٣٢) ، وترتدى القديسة ثيابا بيضاء ذات طيات على هيئة أشرطة مزدوجة ، وتضع على رأسها خمارا عليه اكليل الشوك ، وأخذت ملامحها وبشرتها الشكل النبوى .

وبمتحف الخرطوم أيضا تصويرة تمثل المسيح بين ملاكين ، وينتمى شكل الملاكين إلى فترة الطراز الأبيض ، ويبدو ذلك واضحا في لون الثياب وطياتها المزدوجة (اللوحة ٣٣) أما المسيح فرغم أن بملابسه نفس الطيات فإن تصويرته ترجع إلى حوالى نهاية القرن العاشر مما يشير الى إستمرار ظهور هذا النوع من الطيات في فترات تالية ، وقد زخرف ثوبه البنى الداكن أيضا بوريدات من حبيبات بيضاء (١٥١) . كذلك يوجد بمتحف وارسو تصويرة تمثل مجموعة من النوبيين (١٥٢) ، وكانت أشكالهم في أربعة صفوف ، لم يبق منها سوى الصف

الأول فقط ، أما بقية الصفوف فقد تم تمييزها من خلال الحدود الخارجية للزروس ، ووجوه الأشكال بنية داكنة ، ويرتدى كل منهم جلابيا أبيض اللون ، والتصوير من النصف الثاني من القرن التاسع كذلك .

ومن الملاحظ وجود بعض تصاوير تم تنفيذها خلال هذه الفترة - أي في عصر الأسقف كيروس (٨٦٦ - ٩٠٢ م) ، ولكنها تجمع بين سمات المرحلة السابقة بما تميزت به من غلبة اللون البنفسجي بدرجاته المختلفة ، وبين سمات تصاوير هذه الفترة ، وهي بهذا تعد انتقالية ، ويظهر هذا في صورة محفوظة بمتحف وارمو من كاتدرائية فرس أيضا تمثل الكاهن هارون وينتعل الكاهن في هذه التصويرة حذاء بنفسجي اللون ، ويرتدى قميصا زخرف بشكل شبكي ذي خطوط حمراء ، ونقط في العيون وتزين القميص كذلك أشرطة بها خطوط بنفسجية ، كما توجد الأشرطة البنفسجية على العباءة التي تغطي كتفي الكاهن ، وفوق صدره آثار صدرية Pectoral بيضاوية الشكل ويمسك الكاهن بيده اليمنى بميخرة صفراء ، وباليمنى صندوقا وغصنا مزهرا . وجهه أبيض اللون وله لحية رمادية ، وخصلات رمادية طويلة تتسدل من شعره على كتفيه في شكل متماثل ، وعلى رأسه آثار تاج ، وتحيط برأسه هالة صفراء حددت باللون الأحمر .

وفي النصف الأول من القرن العاشر الميلادي ، وخلال تولى كلودوس (٩٠٣ - ٩٢٣ م) واسطفانوس (٩٢٣ - ٩٢٦ م) لمنصب الأسقفية في فرس تم تزيين الجدران العارية من الزخرفة في كاتدرائية فرس بتصاوير تميزت بغلبة اللون الأصفر والأحمر فيها ، والتخلي عن الاتجاه الواقعي في تمثيل ملامح الوجود بالصورة التي كان عليها في عصر اسقفية كيروس ، والعودة إلى التصوير المثالي لملامح الوجوه .

وتبرز هذه السمات في صورة لأسقف يرجح أنه كلودوس (١٥٤) ، محفوظة بمتحف وارمو (١٥٥) ، وصور الشكل على أرضية صفراء مستطيلة لها إطار باللونين الأسود والأحمر ، وينتعل حذاء ذا لون أحمر ، زخرف بوريدات مؤلفة من حببيات اللؤلؤ ، ويرتدى قميصا أحمر اللون ، يرى منه الجزء السفلي فقط ، وعليه ميخدة أو ملز epigonation ، وبطرشيل أبيض يحف بطرفيه كنان أصفر به أجراس ، ويتدلى بالجانب الأيمن البليين (الأوموفوريون) (١٥٦) Omophorion الأبيض اللون . وخلف رأس الأسقف الذي أصابه التلف شكل تالف أيضا ربما كان يمثل العذراء أو رئيس الملائكة ميخائيل .

وبمتحف وارمو أيضا صورة من كاتدرائية فرس تمثل رئيس الملائكة ميخائيل (١٥٧) (اللوحة ٣٤) ، والجزء العلوي من الشكل هو ما تبقى فقط من التصويرة . ويرتدى رئيس الملائكة ثوبا أصفر غطي بشبكة حمراء ذات خطوط متموجة ، زينت عقدها بحبيبات اللؤلؤ البيضاء ، وحول العنق ياقة ذات لون بني مائل إلى الأحمر . أما الجناحان فلونهما أصفر ويحف بهما خط مزدوج باللونين الأحمر والأبيض ، وحدد الريش فيهما بصفوف أفقية من ضربات فرشاة ذات لون أحمر . وجه رئيس الملائكة بيضاوي طويل ، وذو لون أبيض ، أما شعره فبني داكن . ورسم الفم على هيئة خط متموج أسود واتخذ شكل حرف x باللون الأحمر ، وحدد الذقن بخط بني يميل إلى الأحمر ، وحدد الأنف بخط أحمر ، والجفان والحاجبان باللون الأسود ، والعيان لوزيتان كبيرتان تحف بهما لمسات بيضاء وحمراء وخضراء ، وعلى رأسه تاج أصفر اللون توطره حببيات اللؤلؤ ، وتزيه الأحجار الكريمة الصفراء والخضراء في إطارات مربعة بنية . وتحيط بالراس هالة صفراء حددت باللونين الأحمر والأبيض (١٥٨) .

وتتنمى إلى هذه المجموعة من التصاوير تصويرة بمتحف وارمو أيضا (١٥٩) تمثل بقايا مسند ظهر لعرش مستطيل ذي لون أحمر ، وعليه زخرفة شبكية باللونين الرمادي والأبيض ، وعلى جانبي العرش شكل يشبه القرن وتتدلى منهما سلاسل صفراء . وزخرف طرفا الحافة العليا لمسد الظهر بكرتين كبيرتين لونهما أحمر ، وفي الوسط رسم شكل قبة بها ثلاث نوافذ معقودة ، وعلى قميتها صليب أصفر تنتهي أذرعته بشكل كرات . ويزين شكل هذا المسند حدود إحدى الدخلات في الجدار الجنوبي بغرفة المهمات المقدسة بكاتدرائية فرس ، وقد عثر على ثلاثة أشكال مماثلة تزين ثلاث دخلات من خمس في هذه الغرفة (١٦٠) .

وفي سنة ٩٢٦ م تعرضت كاتدرائية فرس للحريق ، ولذلك بنيت كنيسة المنحدر الجنوبي في سنة ٩٣٠ م ، واستخدمت بصفة مؤقتة حتى يتم تجديد الكاتدرائية . وتكشف بعض آثار هذه الكنيسة عن تزيين جدرانها بتصاوير تنتمي إلى التصاوير المعاصرة لها وتتميز كذلك بغلبة اللونين الأصفر والأحمر ، غير أنها تميزت بمعالجة جديدة لطيات الثياب ، وخبرة فنية لم يقدر لها الاستمرار . والآثار القليلة للتصويرة الوحيدة التي عثر عليها في هذه الكنيسة تمثل «برذعة» يجلس عليها القديس يوسف في منظر الميلاد (١٦١) . ولا يظهر في هذا الجزء المتبقى من التصويرة وجه القديس ، ولكن التعرف عليه كان عن طريق نقش أسفل التصويرة

على الجدار الشرقي للبلاطة الشمالية بالكنيسة ، وهو المكان الذى خصص لتمثيل هذا الموضوع بكنائس النوبة بصفة عامة . ويظهر القديس هنا مرتديا ثيابا صفراء طويلة بها طيات حمراء عريضة تحدها أشرطة أرجوانية داكنة ، وهى تختلف عن الطيات المنفذة على ثياب الشخصيات المصورة بالكاتدرائية .

وعثر فى كنيسة عبد الله نرقى على تصاوير وأجزاء من تصاوير يظهر بها تفوق اللونين الأصفر والأحمر ، ورغم هذا فإنها أدرجت مع مجموعة التصاوير التى يضعها مورسيل تحت اسم الطراز الأبيض فى نهاية القرن العاشر الميلادى ، وهى لا تتبع هذا الطراز ، كما أن تصاوير هذا الطراز لا ترجع إلى هذا التاريخ . ومن هذه التصاوير التى يسود فيها اللونان الأصفر والأحمر جزء لم يتم انقاذه ، يمثل النصف السفلى لرجل ، يرتدى قميصا أبيض اللون عليه عباءة صفراء ، وطياتها بخطوط مزدوجة ذات لون أحمر وردى (١٦٢) . ومنها أيضا جزء من صورة لم يتم انقاذه ، وكانت تمثل ملاكا ، وتبقى منها شكل الجناحين بلونهما الأصفر (١٦٣) .

وفى عصر هارون ، أسقف فرس خلال الفترة الممتدة من نهاية سنة ٩٥٢ إلى سنة ٩٧٢ م ، تم تجديد كاتدرائية فرس ، وفى عصر الأسقف بطرس (٩٧٤ - ٩٩٩ م) تم تزيينها بتصاوير عديدة تميزت بتعدد ألوانها ، وإن غلب اللون الأحمر عليها فى البداية ، كما تميزت زخارفها بالثراء الشديد . وشهدت هذه التصاوير تطورا مستمرا حتى الربع الأخير من القرن الثانى عشر الميلادى . وكانت فترة الذروة خلال عصر الأساقفة بطرس ويوانس وماريانوس . وتظهر فى الزخارف التى تزين الثياب والفرش بوجه خاص أشكال مركبة ومعقدة منها الأشرطة المزينة بالدوائر والمعينات والمربعات ، والأشكال المضفورة ، والأوراق النباتية ، وزهور عباد الشمس ، وأشكال الشباك ذات الحبيبات فى عيونها ، وذات الخطوط المزدوجة ، وكذلك أشكال دوائر متصلة ومنفصلة بها أنواع من الزهور وحبيبات اللؤلؤ .

ويحتفظ متحف وارسو بتصويرة تمثل القديس بطرس يحمى الأسقف بطرس (١٦٤) وتمدنا هذه التصويرة فضلا عن قيمتها الفنية ببعض المعلومات التاريخية ، منها أن بطرس كان نوبيا ، وربما كان من الجنوب ، لأن بشرته تظهر داكنة بدرجة تزيد عما يظهر فى الشخصيات النوبية الأخرى مثل الأسقف كيروس ، ويؤيد هذا الأمر الفحص الأنثروبولوجى للهيكل العظمى للأسقف ، وتبدو فيه

الجمجمة ذات سمات زنجية . كذلك صور هذا الأسقف مرتديا الشملة مما يشير إلى أنه من رجال الدين المونوفيزيتيين ، وورد فى النص المدون بجوار التصوير أنه كان مطرانا (١٦٥) . ويرتدى الأسقف قميصا يتصدره ملزر أحمر اللون يحف به فى الذيل شريط أبيض ، زخرف بشريطين أفقيين باللون الأحمر على الشريط نفسه . وعلى شريط آخر فوق ركبتى الأسقف زخرفة مماثلة . وغطى الملزر جزئيا من الأمام بالبطرشيلى الذى يحف به عند الذيل خرج من أجراس صغيرة وزين البطرشيلى بمستطيلات صفراء داخل مستطيلات حمراء أكبر منها ، تنتهى بصليبين صغيرين ، ويعلو ذلك دائرتان بلون أصفر ، وعلى كتفى الأسقف عباءة زينت بتصميم الشبكة الأحمر اللون والنقط الخضراء والحمراء ، كما يرتدى الأسقف البلىن الأبيض الذى يتدلى موازيا للبطرشيلى ، وينتهى بأجراس صفراء مستطيلة ، وتزيينه الدوائر والمستطيلات . ويمسك الأسقف فى يده بكتاب يضمه إلى صدره ، ولهذا الكتاب غلاف أصفر مرصع بجواهر حمراء وخضراء توطرها خطوط مزدوجة سوداء . وللأسقف شارب اسود قصير ، وتحت شفته السفلى خصلة من الشعر ، وله أنف طويل وأذنان بارزتان .

ويقف القديس بطرس خلف الأسقف واضعا أصابعه على كتفيه . ويرتدى القديس قميصا أبيض ، زخرف بأشرطة صفراء مزدوجة وخطوط حمراء ، وله لحية طويلة بيضاء وشارب رفيع ، ويضع على رأسه تاجا تبرز من تحته خصلتان من الشعر الرمادى . والتاج مرصع بجواهر خضراء وحمراء ، وينتهى بثلاثة صلبان صغيرة على قواعد مستطيلة . وتحيط برأسه هالة صفراء . ويغلب على التصوير اللون الأحمر بصفة عامة .

وإذا كانت هذه التصويرة مثالا لما كانت عليه تصاوير نهاية القرن العاشر وبداية القرن الحادى عشر الميلاديين ، ومن الممكن الإستعانة بها فى الحكم على تصاوير هذه الفترة ، فإن هناك تصويرة أخرى يمكن اعتبارها مؤرخة أيضا ، وهى للملك جورج الثانى (٩٦٩ - ١٠٠٢ م) فى حماية العذراء والطفل ، والتصويرة محفوظة بمتحف وارسو (١٦٦) . ويظهر مما تبقى من التصوير أن الملك يرتدى حذاء أحمر اللون ، وقميصا أبيض زخرف بشكل شبكى ذى لون أصفر ونقط خضراء وحمراء ، وبذيل القميص شريط أصفر عريض زخرف بشكل شبكى مزدوج ونقط خضراء ، وفوق هذا الرداء عباءة بيضاء طويلة ، وتحت العباءة إلى اليسار حلقة من ثلاثة أجراس ، رصعت بجواهر حمراء وخضراء ، وتنتهى

بسلام زيت بجواهر مستديرة . وتبرز اليد اليمنى من كم القميص ممسكة بصليب أصفر صغير ، كما تظهر تحت ذراعه نهاية الحزام الذي يمتدق به . وكان التاج مزينا بصليبين ونجمة سداسية في شكل خانم سليمان (١٦٧) . أما العزاء فترتدى عباءة ذات لون أحمر أرجواني ، تزينا بأشرطة بنية ، ويبرز هذه الأشرطة التي تمثل الطيات جواهر خضراء محاطة بحبيبات اللؤلؤ (١٦٨) .

وزيت جدران كنيسة سونكي تينو بتصاوير من نفس الفترة ، ويذكر من تصويرو لجورج الثاني ، عثر عليها في هذه الكنيسة ، ويضع على رأسه فيها تاج بمائل ناهج في تصويرو كاتدرائية فرس . وللقديس إيتييين St. Etienne تصويرو بهذه الكنيسة ، وتتميز بغلبة اللون الأحمر ، كما يضع على رأسه تاجا مرصعا . وتحيط برأسه هالة صفراء ، ورسم أنفه بفتحتين مميزتين (١٦٩) .

ونفذت خلال هذه الفترة من موضوعات العهد القديم على جدران كاتدرائية فرس تصويرو تمثل العبرانيين الثلاثة في اتون النار (اللوحة ٣٥) ، وهي محفوظة بمتحف الخرطوم ، ويظهر فيها رئيس الملائكة مرتديا ثوبا طويلا ذا لون أبيض ، وله باقة خضراء ، وعليه أشرطة بنية ، وفوق القميص عباءة بيضاء أيضا ، تزيناها أشرطة مماثلة ، ويتمنطق بحزام أبيض حدد باللون الأسود ، ويتنعل حذاء بنية ، وعلى رأسه تاج له إطار مزيج من حبيبات اللؤلؤ ، وترصعه الأحجار الكريمة ، كما يعطو ثلاثة صلبان صغيرة ، وتحيط برأسه هالة صفراء وتحدها خطوط سوداء وبيضاء . أما العيذان فواسعتان ، والأنف صغير ومقوس الى حد ما ، والحاجبان مقوسان قليلا ، ورسم الفم بخط مقوس ، وزين الجناحان بريش الطاووس والعيون وقشور السمك . ويضم رئيس الملائكة بيده اليسرى إلى وسطه قرصا مستديرا ، ويمسك بنفس اليد عصا طويلة يسكها بيده اليمنى ، وتنتهي هذه العصا بصليب بني فاتح ، رصع بأحجار خضراء . وإلى يمين رئيس الملائكة شكلان تحت جناحه ، وإلى يساره شكل ثالث تحت جناحه الأيسر . ويرتدى الفتية الثلاثة قمصان وسراويل وقنسوات ، وتزين السراويل زخرفة شبكية باللونين البني والأحمر ، وفي عيون الشكل الشبكي نقط خضراء وحمراء داكنة ، أما القمصان البيضاء فتزينها أشرطة بنية وخضراء ، ويرفع الفتية أيديهم في صلاة ، وتميل رؤوسهم نحو رئيس الملائكة (١٧٠) .

ومن العهد الجديد صورت موضوعات الآلام ، وهي من الموضوعات التي ندر تمثيلها في الكنيسة النوبية ، ويحتفظ متحف الخرطوم بالتصويرو الوحيدة التي

تمثل هذه الموضوعات ، وتم تنفيذها على جدران كاتدرائية فرس خلال الفترة التي نتحدث عن تصاويرها . وتشتمل التصويرة على موضوعات عديدة منها الصليب ، والدفن (اللوحة ٣٦) وظهور المسيح لمريم المجدلية ، والبرول العظيم ، والصعود (١٧١) .

وكان موضوع الميلاد أكثر موضوعات العهد الجديد تمثيلا في الكنيسة النوبية . وترجع إلى هذه الفترة - أي إلى نهاية القرن العاشر وبداية القرن الحادي عشر الميلاديين - تصويرو تمثل هذا الموضوع ، عثر عليها في كنيسة سونكي تينو (١٧٢) ، كما عثر على تصويرو مماثلة في كنيسة عبد الله نرقى ، وسوف أعرض لها في حينها .

وتتميز هذه الفترة أيضا بتصوير رئيس الملائكة ميخائيل ، وهو من أكثر الاشكال تمثيلا في كنائس بلاد النوبة بصفة عامة . ويحتفظ متحف وارسو بتصويرو له (١٧٣) (اللوحة ٣٧) ويرى فيها واقفا (١٧٤) ، ويرتدى قميصا طويلا زخرف بطيات بنية ، وفوق القميص ثوب أبيض طويل ، ربط بمنطقة حول الخصر ، وزين بأشرطة خضراء وحمراء . ويتدلى الثوب على الجانب الأيسر على هيئة طيات نصف مستديرة ، وغطى جزئيا بعباءة صفراء ثبتت على الذراع الأيمن بمشبك يشبه صليبا مرصعا ، وزينت بشكل شبكي أحمر به نقط خضراء وحمراء . ويمسك رئيس الملائكة بيده اليمنى سيفا يسنده بأصابع يده اليسرى ، وعلى رأسه تاج أصفر مرصع بالأحجار الكريمة الحمراء بين شريطين أفقيين بهما أقراص بيضاء ، وقد تحطم هذا الجزء من التصويرة بعد اكتشافها . وتحيط بالرأس هالة صفراء . أما ملامح الوجه فقد رسمت بأسلوب تخطيطي هندسي خلغ عليه صفة العبوس والتجهم ، وربما كان ذلك بسبب تصويره إلى يسار المدخل الجنوبي للكاتدرائية أي كحارس له (١٧٥) .

وترجع الى هذه الفترة - أيضا - تصويرو أخرى لميخائيل من نفس الكاتدرائية وهي محفوظة بمتحف الخرطوم (اللوحة ٣٨) ، ويرتدى رئيس الملائكة فيها قميصا أبيض له أكمام طويلة ، وفوقه الدالماشية (١٧٦) Dalmatica الفضفاضة ذات اللون الأبيض ، والمزينة بأشرطة بنية مزدوجة ، وفوق هذا الرداء بطرشييل أصفر اللون ، والأردية مزينة بأقراص مطعمة بصفوف من أحجار كريمة بيضاء وحمراء وخضراء . ويمسك رئيس الملائكة بقرص زين بصليب داخل دائرة من حبيبات اللؤلؤ ، ويمسك بيده اليمنى التي يرفعها لأعلى بعصا صفراء (١٧٧) .

ومن أكثر الموضوعات شيوعاً في كنائس النوبة موضوع الظهور الإلهي مع الصليب، وفيه يظهر المسيح في صورة نصفية، وتحيط به رموز الإنجيليين الأربعة والأجنحة التي تؤلف معاً شكل الصليب، أو يكون الصليب هو الشكل الرئيسي، وفي وسطه الشكل النصفى للمسيح مع رموز الإنجيليين، ويربط الشوك بين أذرع الصليب كما هي الحال في صورة ترجع إلى هذه الفترة عثر عليها في كاتدرائية فرس، ومحفوظة حالياً في متحف الخرطوم (١٧٨).

ومن الكنائس التي مثل بها هذا الموضوع خلال هذه الفترة - أيضاً - كنيسة سونكي تينو، (١٧٩) وفيها تشكل الأجنحة مع الصورة النصفية للمسيح ورموز الإنجيليين هيئة الصليب، وذلك بنفس الصورة التي وجد عليها تمثيل مشابه في كنيسة عبد الله نرقى يرجع إلى نفس التاريخ (١٨٠) (اللوحة ١٧). وترجع أغلب تصاوير هذه الكنيسة إلى حوالى نهاية القرن العاشر وأوائل القرن الحادى عشر الميلاديين، وتتميز بنفس سمات التصاوير المعاصرة لها في كاتدرائية فرس، كما تتشابه معها في نوع الموضوعات المصورة ولكنها لا تضارعها من ناحية التنفيذ والدقة الفنية.

وفي التصوير المشار إليها يظهر المسيح في صورة نصفية داخل هالة صغيرة تحيط بها الكائنات الحية التي تمثل رموز الإنجيليين وهى الإنسان والنسر والعجل والأسد بأجنحتها، وشكل صليب يونانى مرصع. وتحيط برأس المسيح هالة صفراء يحدها اللونان الأسود والأحمر. ويرتدى قميصاً به أشرطة بنية وعباءة أرجوانية عليها أشرطة مزدوجة بنية أيضاً. ويشير المسيح بإصبعين من يده اليمنى إلى كتاب بيده اليسرى، وللكتاب غلاف رُصع بالأحجار الكريمة. والصورة النصفية للمسيح منفذة على أرضية خضراء. ويقف إلى اليسار من الشكل كله مؤسس الكنيسة أو واهب الصورة ممسكاً بفرع نباتى بنى، ويرتدى عباءة حمراء ذات أكمام، ورداء أبيض اللون (١٨١).

ويحتفظ المتحف القبطى بمجموعة أخرى من تصاوير هذه الكنيسة، ترجع كذلك إلى نفس الفترة، ومنها صورة تمثل العذراء والطفل على العرش (١٨٢) (اللوحة ١١)، ورسمت ملامح العذراء في هذه الصورة باللونين الأصفر والأحمر، وتظهر تجاعيد الوجه على جانبى الأنف وتحت العينين، وتحيط برأسها هالة صفراء حددت باللون الأحمر، وترتدى قميصاً أبيض اللون، وعليه عباءة أرجوانية تتناثر عليها النجوم المنفذة بنقاط بيضاء وعليها أيضاً أشرطة مزدوجة

سوداء وبيضاء، وعلى القميص أشرطة صفراء لتمثيل الطيات وتجلس العذراء على عرش بدون مسند للظهر، ويجلس المسيح على ركبته اليسرى وتحيط برأسه هالة صفراء عليها صليب بلون أخضر فاتح، ويرتدى ملابس بيضاء، ويرفع يده بإشارة البركة (١٨٣). ٧٨. أحمر، وبكميه خطوط رأسية مزدوجة، كما يرتدى بطرشيلى يماثل ذلك الذى يرتديه يوحنا، وعباءة بيضاء، ويضم إلى صدره كذلك كتاباً، ولون بشرته بنى مائل إلى الإحمرار ورسمت ملامحه دون عناية باللون الأسود (١٨٦).

ومن التصاوير المعاصرة للتصوير السابقة بالكنيسة مجموعة تمثل بعض القديسين الفرسان، منها بقايا واحدة (١٨٧) تمثل فارساً مع رجل داخل جرة (اللوحة ١٤)، وما تبقى من شكل الفارس هو جزء من النصف السفلى لجواد أبيض له ذيل أسود، وعلى ظهره سرج أصفر اللون، زخرف بمربعات ذات لون أحمر فاتح، وبغاشية السرج كنار تزيينة نقط حمراء وخضراء بالتبادل داخل دوائر صفراء صغيرة، وللجواد حزام للصدر وآخر للمؤخرة، وتتدلى من الحزام الأخير سيور حمراء بأطرافها مستطيلات صفراء، وفي نهاية جلدة الركاب ذات اللون الأحمر ركاب رمادى (١٨٨). ويبدو مما تبقى من زى الفارس أنه كان يرتدى قميصاً به أشرطة صفراء وحمراء، وعليه عباءة تزيينها الأشرطة أيضاً. ويوجد بين الركاب والساق الأمامية اليمنى للجواد رجل صغير الحجم داخل جرة حمراء زينت بأشرطة أفقية حمراء. وإلى يسار الجواد صور المؤسس أو واهب التصوير مرتدياً قميصاً ذا لون أخضر تزيينه أشرطة بيضاء وحمراء، وعلى القميص عباءة بيضاء ومن الزخارف المنفذة بهذه التصويرة وحدات تثبت تنفيذها خلال الفترة التي نتحدث عن تصاويرها، ومنها المربعات والشباك والطيات والخطوط المزدوجة كما أن الألوان الحمراء والصفراء والبيضاء والخضراء بالتصوير هي نفس الألوان المستخدمة في التصاوير المعاصرة لها.

ومن تصاوير القديسين الفرسان بالكنيسة أيضاً مجموعة تمثل القديس مرقوريوس (١٨٩) أو رئيس الملائكة جبرائيل يطعن أحد الملائكة العصاة (١٩٠)، والقديس ثيودور القائد؟ (الشكل ١١)، والقديسين فويامون؟ وأبيماخوس (اللوحة ١٣).

وتمثل صورة مرقوريوس أو رئيس الملائكة صاحبها على ظهر جواد ذى لون بنى داكن، ويرتدى القديس قميصاً ذا لون أبيض به طيات مزدوجة صفراء أو

حمراء مائلة إلى الإصفرار ، وعليه عباءة برتقالية اللون ، وبين الساقين
الأمامين للجواد رجل صغير الحجم يطعنه الفارس بسيفه ، ويرتدى هذا الرجل
سروالا أحمر يصل إلى ركبتيه ، وتزيه طيات مزدوجة . وزخرفت غاشية السرج
بمربعات مائلة ذات لون أحمر فاتح ، وبداخلها نقط حمراء ، وزين الجرد العلوي
من فخذي الجواد بأحزمة ذات لون أحمر وردي وربطت بأطرافها مربعات صفراء
تمثل الأحزمة الزخرفية المتدلّية من حزام المؤخرة .

وتمثل تصويرة القديس ثيودور القائد - كما يرجح مورسيل (١٩١) - صاحبها على
ظهر جواده يطعن برمح شبلًا لا معالم له في وجود امرأة . ويرتدى القديس
قميصا أبيض زين بأشرطة مزدوجة ، وعليه زرد زخرف بشكل الشبكة المنفذة
بخطوط حمراء متموجة ونقط أو حبيبات حمراء داكنة وخضراء . ويرتدى فوق
الزرد «خلاميس» (١٩٢) أرجواني ينطير وراءه بهيئة زخرفية منسقة ، وعلى
الخلاميس أشرطة داكنة عريضة ، وخطوط موازية لها ، وتنتثر فيه نجوم مؤلفة
من نقط بيضاء . ويحتفظ الجواد بكسوته التي تشتمل على السرج وغاشيته ،
وحزام الصدر ، وحزام المؤخرة ، والأحزمة التي تزين رقبتة بأجراسها الصفراء
المستديرة وصفوف الاصداف ، واللجام (١٩٣) .

أما التصويرة التي ربما كانت تمثل القديس فويبامون (١٩٤) (اللوحة ١٣ ،
الشكل ١٢) فقد صور صاحبها مع خادمه ، ولا تحيط برأس القديس هالة ، ورسمت
ملاحه بخطوط سوداء قليلة مع خطوط صغيرة حمراء ، وزخرف غطاء رأسه
الأصفر اللون بنقط بيضاء في حافته السفلى ، وسلسلتين صغيرتين إلى اليمين
واليسار ، بكل منهما جرس صغير . والفارس في وضع مواجهة تامة ، غير أنه
يمتطي جواده بحسب الوضعية المألوفة ويرتدى الفارس جبة من الزرد ، ويحلقاتها
الشبيهة بقشور السمك حواف بيضاء ، ويتمنطق بحياسة (منطقة) رمادية عليها
أزرار مستديرة بيضاء ، كما يرتدى الخلاميس ، وهو أبيض اللون ومزين بأشرطة
برتقالية . ويرفع القديس ذراعه اليمنى العارية ليطعن برمح شبلًا لم يعد مرئيا
بسبب تلف التصوير ، ويمسك في يده اليسرى بالعنان . والجواد ذو لون أبيض ،
ويشتمل اللجام على قطعة الرأس وحزامها ، وحزام الأنف ، وشريط الوجنة ،
وحزام الفك (الشكل ٨) . وغاشية السرج مزينة بالشكل الشبكي ذي اللون الأحمر
مع نقط أو حبيبات سوداء أما رقبة الجواد فيزينها حزامان عريضان بهما أصداف
بيضاء كبيرة وأجراس مستديرة (١٩٥) . ويظهر الخادم في وضع مواجهة تامة ،

ولون بشرته بني داكن ، وتختفى يده اليسرى وراء درع ، لاتزال ترى الحدود
الخارجية الصفراء له .

ويظهر القديس أبيماخوس (اللوحة ١٣) في وضع مواجهة تامة أيضا ، على
الرغم من أن الجواد يسير متجها إلى اليمين . ووجه القديس مستدير تقريبا ، ويضع
على رأسه تاجا أصفر اللون ، ويحيط بالرأس والتاج هالة صفراء تحدها خطوط
سوداء وحمراء . ويرتدى القديس الفارس سترة صفراء تزينها مربعات منفذة
بخطوط حمراء ، ومنطقة صفراء تحدها حافة مرصعة بالاحجار الكريمة الحمراء ،
ويرفع ذراعه اليمنى العارية لأعلى ، ويمسك بصليب مرصع ، وفي معصمه سوار
به جرس ، ويده اليسرى درع ، يظهر مقبضه في وسطه . والجواد ذو لون أحمر
داكن ، وما تبقى منه دون تلف هو الرأس والرقبة وجزء من الصدر ، وعليها أجزاء
من الكسوة ، ويشتمل اللجام فيها على حزام الرأس والأنف والسير الجلدي للوجنة ،
كما تظهر لقمة اللجام . وزينت رقبة الحصان بثلاثة أحزمة بها أجراس مستديرة ،
ويصدر الحصان حزام زخرف بمعينات صفراء (١٩٦) . ومن المرجح أن شكل
القديس هنا قد صور في فترة متأخرة عن تصويرة القديس فويبامون ، وذلك في
أوائل القرن الحادي عشر الميلادي (١٩٧) .

ومن تصاوير كنيسة عبد الله نرقى التي ترتبط من الناحية الفنية بتصاوير
كاتدرائية فرس ، تصويرة تمثل موضوع الميلاد (١٩٨) (اللوحة ١٦) ، وتظهر
العذراء فيها مضجعة على فراشها بجوار المذود في وضعة ثلاثية الأرباع ، وتضع
يدها اليمنى الكبيرة الحجم على ركبتيه المثنيتين ، أما يدها اليسرى فتضعها أمام
صدرها . وقد اصاب التلف جزءا كبيرا من رأسها . وترتدى العذراء عباءة
أرجوانية عليها الزخرفة الشبكية المألوفة ، أما فراشها فقد زخرف أيضا بالوحدات
الشائعة في تصاوير نهاية القرن العاشر وأوائل القرن الحادي عشر الميلادي وهي
زهور عباد الشمس ، وأشكال الشباك أو المربعات الصغيرة المؤلفة من الخطوط
المزدوجة المتقاطعة ، والفراش باللون الأحمر الوردي . ويرقد الطفل في المذود
المبنى بالآجر وقد لف في أقمطة صفراء وبيضاء . ورسمت فتحة المذود أو حنيته
على هيئة ثقب المفتاح وظليت باللون الأحمر . وخلف فراش العذراء عمود طويل
ذو لون أصفر ، ربما كان يمثل قائما لحمل الصليب . ويجلس القديس يوسف على
وسادة أو «برذعة» ذات لون أحمر وردي في وضع القرفصاء دون مراعاة للنسب ،

وإن كان الفن قد حاول التعبير عن مشاعره من خلال يده الكبيرة المرفوعة إلى فمه . ويرتدى هذا القديس عباءة صفراء نفذت طياتها بخطوط حمراء قليلة . وخلف يوسف ناحية اليسار يمتطي الحكماء الثلاثة جيادهم ذات الحجم الصغير ، ويعلو هذا شكل اثنين من الرعاة ، ويرتدى كل منهما قميصا قصيرا ، ويحمل كل منهما دلو على ذراعه اليمنى . وبعد التصوير من أسفل إطار به زخرفة هندسية متعرجة يقطع استمرارها شكل المؤسس أو واهب التصوير الذي يقف مرتديا عباءة بيضاء .

وتتسم التصويرة بالتسطح ، والطابع الزخرفي ، وعدم مراعاة قواعد المنظور في تمثيل فراش العذراء والمذود . كما تتسم التصويرة بعدم مراعاة النسب في شكل العذراء والقديس يوسف ، وتضخيم شكل العذراء باعتبارها الشخصية الرئيسية في التصويرة ، وكل هذه سمات تميز فن التصوير في البلدان الشرقية في عصور مختلفة .

وشهد فن التصوير في كاتدرائية فرس خلال القرن الحادى عشر الميلادى تطورا كبيرا تمثل في ثراء الألوان المستخدمة ، ونضج الأساليب الفنية . ويربط ميخالوفسكى بين هذا التطور الذى طرأ على تصاوير الكاتدرائية وبين دخول المذهب الملكانى الى فرس على يد الأسقف يوانس الثالث (٩٩٧ - ١٠٠٥ م) واستمراره فى عصر الاسقف ماريانوس (١٠٠٥ - ١٠٣٦ م) والأسقف مرقوريوس (١٠٣٧ - ١٠٥٦ م) . ويتمثل تأثير هذا المذهب كما يرى ميخالوفسكى فيما يتجلى من لمسات انسانية ، وحرية فى تمثيل الموضوعات الدينية الأساسية ، ومن ذلك تمثيل العذراء وهى ترضع الطفل فى تصويرة بمتحف الخرطوم (اللوحة ٣٩) من عصر الاسقف ماريانوس (١٩٩) . ومن الثابت على أية حال ان العذراء قد صورت وهى ترضع الطفل فى دير الأنبا جيرميا بسقارة (٢٠٠) ، أى فى دير يتبع اصحاب المذهب المونوفيزيتى .

ويبدو التطور الفنى واضحا خلال النصف الأول من القرن الحادى عشر الميلادى فى تصويرة تمثل الأسقف ماريانوس فى حماية العذراء والطفل على الطبقة الثالثة من الصلاط بكاتدرائية فرس (٢٠١) ، ومن المحتمل انها نفذت بعد تولى ماريانوس لمنصبه الأسقفى فى فرس أى فى حوالى سنة ١٠٠٥ م . ويتمثل هذا التطور فى الثراء الزخرفى واللونى بثياب الأسقف ماريانوس والعذراء ؛ إذ

نرى الزخرفة الشبكية الملينة بما يمثل الجواهر الحمراء والخضراء ، وكذلك حبيبات اللؤلؤ ، والزخارف المصفورة والأجراس والدوائر والمستطيلات والصلبان والوريدات وكل ذلك بألوان بيضاء وحمراء وخضراء وصفراء وسوداء وبنية .

والى هذه الفترة يمكن نسبة تصاوير عديدة بالكاتدرائية على نفس طبقة الملاط . ومن أكبر هذه التصاوير حجما وأكثرها قيمة من الناحية الفنية تصويرة الميلاد المحفوظة بمتحف الخرطوم (اللوحة ٤٠) . وتضم التصويرة كل عناصر الموضوع من العذراء المضجعة على فراشها ، مرتدية عباءتها الأرجوانية المزينة بالأشرطة ، وعلى رأسها التاج المرصع ، والطفل فى المذود الذى مثلت فتحته أو حنيته على هيئة ثقب المفتاح مثلما رأينا فى التصويرة التى تمثل نفس الموضوع بكنيسة عبد الله نرقى ، والملائكة خلف العذراء بجوار المذود وأعلى التصويرة ، والقديس يوسف الذى يجلس على وسادة أو برذعة مرتديا ثيابه البيضاء التى تزيئها الأشرطة ، ويمسك بعصا طويلة يتوجها صليب ، والحكماء الثلاثة على جيادهم حاملين الهدايا ، واثنين من الرعاة ، والثور والأتان ، والقبة التى تتوجها الصلبان خلف ظهر العذراء . ويبدو الطابع الزخرفى واضحا فى كل عناصر التصويرة ، وبصفة خاصة فى سرير العذراء وملابس الملائكة وكسوة جياد الحكماء الثلاثة .

ومن الواضح أن المصور قد مثل عناصر موضوعه فى مستويات مختلفة ، وليس فى صف واحد ، ورغم هذا فإنه لم يعين حدودا للأرضية التى تقف عليها كل مجموعة من هذه العناصر : وتحل العذراء فى التصويرة مساحة كبيرة تدل على حرص المصور على تضخيم الشخصية الرئيسية بالتصويرة . وتمثل محاولة المصور غير الكاملة لاتباع قواعد المنظور فى رسم استدارة فراش العذراء والمذود ، كما يتمثل الأسلوب التخطيطى وعدم مراعاة النسب فى رسم الجياد والأتان ، وفى رسم رأس القديس يوسف .

ويشبه أجنحة الملائكة بالتصويرة السابقة جناحا رئيس الملائكة ميخائيل فى تصويرة بمتحف الخرطوم من كاتدرائية فرس أيضا (٢٠٢) (اللوحة ٤١) . ويظهر رئيس الملائكة فى هذه التصويرة واقفا وممسكا فى يده اليمنى بعصا تنتهى بصليب ، والعصا بنية اللون ، وتحيط بها أشرطة معدنية عبر عنها برسم خطوط مزدوجة ويضع ميخائيل شعره داخل شبكة ، وعلى رأسه تاج مرصع بالأحجار الكريمة ذات الشكل المستدير والمعين ، ويؤطره صف من حبيبات اللؤلؤ ، وعليه

ثلاثة صلبان صغيرة . ووجهه بيضاوى ذو أنف دقيق ، وعينين لوزيتين ، وتحيط برأسه هالة باللونين الأصفر والأحمر . ويرتدى ميخائيل قميصا أبيض به أشرطة بنية وعليه حزام زين بالترصيع ، وفوق القميص عباءة صفراء ثبتت على الصدر تحت الكتف الأيمن بمشبك على شكل صليب . ويمسك رئيس الملائكة فى يده اليسرى بقرص مستدير ، وعلى جناحيه ريش الطاووس .

وتعددت التصاوير التى تمثل العذراء والطفل بالكاتدرائية خلال القرن الحادى عشر أيضا ، وتتمثل فيها سمات الإزدهار الفنى الذى تميزت به تصاوير هذا القرن ، ومنها واحدة تمثل العذراء والطفل داخل دائرة محفوظة بمتحف الخرطوم (٢٠٣) (اللوحة ٤٢) ، ويحيط بالدائرة إطار زين بالأحجار الكريمة وحبيبات اللؤلؤ ، وعلى خلفية من جدار حجرى صورت العذراء وهى تحمل المسيح طفلا ، مرتدية عباءة ذات لون أزرق رمادى ، تزينها أشرطة زرقاء وبنية بالتبادل ، ورصعت الأشرطة بأحجار مستديرة داخل دوائر حمراء أحيطت بحبيبات اللؤلؤ ، وترفع العذراء يدها اليمنى فى صلاة ، ويرتدى طفلها ثوبا أبيض اللون ، وتحيط برأسه هالة ذات صليب ، وتنسم التصويرة بالعناية والدقة فى رسمها وهى نفس السمات التى نلاحظها فى تصويرة أخرى بمتحف الخرطوم من الكاتدرائية نفسها ، وتحمل فيها العذراء طفلها وتجلس على عرش له مسند ظهر كبير (اللوحة ٤٣) ، وتبدو الصلة وثيقة بين التصويرتين فى استخدام خلفية من جدار حجرى يحدها إطار مرصع ، والخلفية هنا ممثلة على مسند الظهر ، كما تتضح الصلة فى ثوب العذراء وغطاء الرأس .

ويظهر ثوب العذراء بالصورة التى مثل بها فى التصويرتين السابقتين فى تصويرة أخرى من الكاتدرائية ، وتحمل العذراء ومعها الطفل الملكة مارتا فى هذه التصويرة التى يحتفظ بها متحف الخرطوم أيضا (اللوحة ٤٤) . وتظهر العذراء هنا واقفة ، تحمل الطفل وتمسك بساقيه ، وتضع على رأسها تاجا مرصعا يعطوه صليب ، وتحت التاج خمار . ويبدو الطفل فى ملامح رجل بالغ كما هى الحال فى التصويرة التى تمثلها مع العذراء داخل دائرة (اللوحة ٤٢) . وتضع العذراء يدها اليمنى على الكتف الأيسر للملكة مارتا . وتضع الملكة الأم على رأسها تاجا مرصعا يتوجه صليب أيضا وتحت الخمار وتمسك بيدها اليمنى صليبيا . وتشير هذه التصويرة فى وضوح إلى مكانة الملكة الأم فى بلاد النوبة (٢٠٤) . وتظهر العناية

بالجانب الزخرفى فى ثياب الملكة ، كما تبرز فى ملامح الوجه ورسم القرب والشعر المنسدل على الكتفين عناية الفنان ودقته فى تصوير الملامح الشخصية ، وهى سمات تميز تصاوير المرحلة الثانية بصفة عامة .

ويتجلى الطابع الزخرفى أيضا فى تصويرة تمثل الثالث المقدس من كاتدرائية فرس ، ومحفوظة بمتحف الخرطوم (٢٠٥) (اللوحة ٤٥) ، وترجع إلى أوائل القرن الحادى عشر الميلادى . ورمز إلى الثالث فى هذه التصويرة من خلال ثلاث صور نصفية متماثلة للمسيح على خلفية من الآجر أو الحجر المبنى ، ويمسك المسيح فى الأشكال الثلاثة بالكتاب المقدس بيده اليسرى ، ويسنده بأصبعين من يده اليمنى ، وغلافه مرصع بالأحجار الكريمة وصليب فى وسطه . وللمسيح فى الأشكال الثلاثة عيون لوزية وشعر أسود ولحية سوداء مدببة ، وتحيط برأسه هالة ذات صليب . وتزخرف العباءة نقط بيضاء تشكل صلبانا . ويحيط بالجزء الذى يضم الأشكال الثلاثة إطار به زخرفة من دوائر متجاورة متحدة المركز . ويشير الإطار إلى صلة الموضوع المصور بالأيقونات . وتحت هذا الجزء مساحة مستطيلة زخرفت بما يمثل سحباً محورة تشبه قشور السمك . وتؤطر هذا الجزء من أسفل ومن الجانبين زخرفة هندسية مضمورة ، وأسفل هذا الجزء الأوسط ثلاثة صلبان يربط بين أذرعها حبال علقت بها أجراس . كما تؤطر هذا الجزء زخرفة مضمورة أخرى .

وفى كنيسة بوابة النهر بفرس غرب أيضا صور هذا الموضوع مع نائب الملك فى نوباديا (اللوحة ١٨) ، وتتفق هاتان التصويرتان فى الرمز إلى الثالث من خلال ثلاث صور نصفية متماثلة .

وترجع إلى منتصف القرن الثانى عشر تصويرة تمثل المسيح فى المجد والثالث المقدس مع الرسل ، محفوظة بمتحف وارسو (٢٠٦) ، وهى من كاتدرائية فرس ، وتم فيها تمثيل الثالث من خلال ثلاثة أشكال كاملة يجاور كل منها الآخر . وتمثل التصويرة موضوعين لا يتصل أحدهما بالآخر أولهما : المسيح على العرش الذى يحمله ملاكان يحلقان ، والثانى هو الثالث المقدس مع الرسل ، وأضيف فى وقت لاحق ، ويخفى الشكل الأوسط من الثالث الصليب الموجود بين الملاكين بشكل جزئى ، كما رسم رأس وهالة الشكل الأيسر فوق الجزء السفلى من الملاك . والموضوع الرئيسى بالتصويرة هو شكل المسيح جالسا على عرش زخرف بثراء . وقد رسم مسند القدمين بحسب المنظور التقليدى ، ويؤطره شريط من

جواهر مستديرة نظمت مع حبيبات اللؤلؤ لتشكل سلسلة ، ويحدد هذا الشريط صفار من حبيبات اللؤلؤ ، كما تزين الأحجار الكريمة سطح المسند ، وتتألف قوائم العرش من ثلاثة مكعبات تتبادل مع ثلاث كتل معينة الشكل وتنتهي من أسفل بشكل مخضب الأسد . وزينت هذه المعينات والمربعات بأحجار كريمة متعددة الألوان . وزخرفت جلسة العرش بشراء أيضا ، كما زينت الوسادة الصفراء بالشكل الشبكي ذي الخطوط المزدوجة ، وفي تقاطع الخطوط حبيبات من اللؤلؤ ويجلس المسيح على العرش مرتديا قميصا أبيض به أشرطة حمراء وصفراء مع صفوف من حبيبات حمراء وخضراء تشكل صليبا ، وتتساب من الكتفين إلى الركبتين عباءة بيضاء زينت بأشرطة صفراء مزدوجة تحدها خطوط حمراء وبينها على الأرضية البيضاء للعباءة أشرطة من عيون رسمت باللون الأسود ولها جفون وحدقات .

ويستند المسيح على ركبته كتابا مفتوحا به الكلمات الأولى من إنجيل يوحنا باللغة القبطية (٢٠٧) . ويمسك في يده اليمنى بعضا صفراء طويلة يتوجها صليب مزدوج مرصع بالأحجار الكريمة ، وتتقاطع النهاية الطويلة المدببة والرمادية اللون لهذه العصا مع مسند الأقدام . أما للملاك المحلقان تحت العرش فيواجه كل منهما الآخر بثياب بيضاء ذات ياقات خضراء ، وبها أشرطة صفراء زينت بصفوف من خطوط حمراء ، وعلى رأس كل منهما تاج به ثلاثة صليبان على خلفية من هالة صفراء . وللملاكين أجنحة صفراء اللون . وتشغل الجزء السفلي من التصوير أشكال الثالوث المقدس مع الإثنى عشر رسولا ، ورمز للثالوث بواسطة ثلاثة أشكال للمسيح يمثل أوسطها وأعلاها الأب ، ويمثل الشكل الذي يقع إلى اليمين الابن أما الأيسر فيمثل الروح القدس . ويتبين مما تبقى من التصوير أن الأشكال ترتدي عباءات حمراء مزخرفة بأشرطة رأسية بنية وأرجوانية وبينها صليبان بيضاء ووريدات مؤلفة من حبيبات اللؤلؤ ، وتحت عباءة كل منهم قميص رمادي داكن زخرف بأشرطة سوداء وصف من وريادات مماثلة لما يوجد على العباءة . ويمسك الشكل الأوسط بصليب أصفر اللون له نهاية مدببة ، ويده اليسرى كتاب كبير له غلاف أصفر . وإلى اليسار يوجد شكل لأحد الرسل ، يرتدي قميصا أبيض عليه أشرطة سوداء وفوقه عباءة بيضاء زخرفت بأشرطة رأسية وأفقية مزدوجة . وبقيّة أشكال الرسل في حالة كبيرة من التلف . ويؤرخ ميخالوفسكي الشكل العلوي للمسيح على عرش تحمله الملائكة بنهاية القرن العاشر الميلادي أما شكل الثالوث فيؤرخه بمنتصف القرن الثاني عشر (٢٠٨) .

وتتميز تصاوير القرن الثاني عشر الميلادي بما يظهر فيها من تمكن الفنان من استخدام أدواته ومحاولته استغلال درجات الألوان لتجسيم الوجوه والأيدي ، والتعبير عن الأحاسيس الذاتية ، ويتجلى هذا في بقايا تصويرة محفوظة بمتحف الخرطوم (٢٠٩) ، من كاتدرائية فرس ، وتمثل رأس المسيح داخل هالة ذات صليب ، ورسم الشعر الذي يغطي رأس المسيح ويحيط بوجهه فيها بأسلوب فني يخطف عن بقية الأساليب الفنية المستخدمة من قبل ، فالشعر يميل إلى الإحمرار ، وحددت خصلاته باللون الأسود ، وتظهر في عينيه مسحة من الحزن .

وترجع إلى النصف الأول من القرن الثاني عشر الميلادي مجموعة أخرى من التصوير تمثل المسيح والعذراء ، وتبرز فيها المقدرة الفنية للمصور في كاتدرائية فرس قبل بداية النهاية في أواخر هذا القرن . ومن هذه التصوير واحدة بمتحف وارسو (٢١٠) ، تمثل المسيح يحمي نائب الملك (اللوحة ٤٦) . ويظهر المسيح في التصوير واقفا وفي قدميه حذاء أرجواني داكن ، ويرتدي قميصا طويلا ذا لون أحمر داكن ، ينتهي عند العنق بشريط أبيض ، وبالقميص خطوط سوداء تمثل الطيات ، وبينها وريادات نفذت بحبيبات اللؤلؤ . وفوق القميص عباءة ذات لون بني داكن تغطي الرأس من الخلف وكذلك الكتفين . ويمسك المسيح بيده اليسرى كتابا له غلاف أصفر مرصع بالأحجار الكريمة ، وبالعباءة وريادات من حبيبات اللؤلؤ البيضاء ، ويشير المسيح بيده اليمنى بإشارة البركة .

وأمام المسيح شكل يمثل نائب الملك في نوباديا بحجم صغير ، ويرتدي قميصا ذا لون رمادي داكن به زخرفة الشكل الشبكي المطرز بما يمثل الأحجار الكريمة البيضاء والحمراء ، ومنطقة حمراء ، ونقبة Skirt ، ويضع على رأسه تاجا في شكل خوذة صفراء في قمته هلال يستند على من طويل ، وتحت الخوذة ملفحة تغطي الشعر .

وتبرز في هذه التصويرة سمة جديدة تميز أشكال الحماية خلال هذه الفترة ، وهي أن شكل المسيح يبدو أكبر كثيرا من شكل الشخص الذي يقع تحت حمايته . وتوجد هذه السمة في تصويرة أخرى تمثل العذراء تحمي أميرة نوبية بمتحف الخرطوم من الكاتدرائية أيضا (اللوحة ٤٧) ، وتم تنفيذها أيضا في النصف الأول من القرن الثاني عشر ، وتبدو فيها مهارة المصور في استخدام الألوان وتمثيل الوجوه . وتتجه عينا الطفل فيها نحو العذراء ، وهي سمة تظهر في تصويرة أخرى تمثل العذراء تحتضن الطفل (اللوحة ٤٨) ، وهي من كاتدرائية فرس أيضا

ويحتفظ بها متحف وارمو (٢١١) . وتظهر العذراء في هذه التصويرة في صورة نصفية رسمت داخل إطار أصغر تحده أشرطة حمراء مما يؤكد صلة التصويرة بإحدى الأيقونات . وتسد العذراء هنا الطفل بذراعها اليمنى ، وتحنى رأسها نحوه فتلمس وجنتها وجنته ، ويحتضن الطفل العذراء واضعا أصابع يديه على كتفها الأيمن .

ورغم الفارق الملحوظ في المستوى الفني بين التصوير في فرس وبيز بقية المراكز الأخرى فإن بالإمكان ملاحظة وجود بعض الصلات الفنية بين كثير من هذه المراكز خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين - أى خلال الفترة التى بلغ فيها هذا الفن ذروته ، ففي كنيسة الملايكة والقديس روفائيل (كنيسة الشيخ) بتاميت ، نلاحظ كثيرا من الأساليب الفنية المشتركة بين تصاوير هاتين الكنيستين والتصوير في كاتدرائية فرس وكنيسة عبد الله نرقى وكنيسة سوبكى تينو ؛ إذ تظهر على ثياب الرسل في كنيسة الملايكة بتاميت تلك الأشرطة المزدوجة التى تعبر عن الطيات (اللوحة ٩) . وعلى ثياب أحد القديسين بكنيسة الشيخ نرى الوريدات المؤلفة من حبيبات اللؤلؤ (٢١٢) .

وفى نفس الكنيسة نجد تمثيلا للظهور الإلهى مع الصليب (اللوحة ٧) بنفس الأسلوب الفنى الذى ظهر به فى كاتدرائية فرس فى تصويرة بمتحف وارمو (٢١٣) ترجع إلى أوائل القرن الحادى عشر . ومثل الموضوع نفسه فى كنيسة عبد القادر (٢١٤) وزينت الأجنحة فيه بالشكل الشبكي ذى الخطوط المزدوجة والنقطة التى يعيونه بصورة تشبه إلى حد كبير ما يوجد فى تصاوير القرنين الحادى عشر وبداية الثانى عشر الميلاديين بكاتدرائية فرس . ونلاحظ هذه الصلة الفنية بوضوح فى تصويرة بنفس الكنيسة تمثل نائب الملك فى حماية المسيح (٢١٥) ، ويضع فيها نائب الملك على رأسه تاجا ذا قرنين ، وعليه نجمة سداسية ، ويتوجه هلال (الشكل ١٥ ج) ، ويرتدى قميصا طرز بالشكل الشبكي الذى تملأ عيونه مربعات صغيرة ، وفوق القميص عباءة زينت بجامات تتصل بميمات وبها أشكال نسور ذات رأسين ويمسك نائب الملك فى يده اليسرى بنموذج للكنيسة (الشكل ٥ ب) ، وفى أذنيه قرط ذهبي ، وخلف كتفه الأيمن شكل نصفى للمسيح ، تحيط برأسه هالة ذات صليب ، وخلف كتفه الأيسر شكل صغير تحيط برأسه المتوجة هالة . وتشير النقوش المصاحبة لهذه التصويرة الى أن نائب الملك هو أيضا أسقف نوباديا (٢١٦) ، وترجع هذه التصويرة إلى حوالى منتصف القرن الثانى عشر الميلادى .

المرحلة الثالثة :

تنتهى المرحلة الثانية من تطور فن التصوير على الجدران ببلاد النوبة ببلوغ هذا الفن ذروة اكتماله ، غير أن ما حدث للبلاد خلال العصر المسيحي المتأخر - أى اعتبارا من نهاية القرن الثانى عشر الميلادى - كان له تأثير كبير على هذا الفن مثلما كان له من تأثير على الجوانب الحضارية المختلفة بالبلاد . وإذا كان الفنانين الذين نفذوا تصاوير المرحلة الثالثة قد حافظوا على ما كان سائدا من قبل من طرق وأساليب فنية فإن ما يمكن ملاحظته على أعمالهم هو ذلك الجمود الذى أصاب الأشكال المصورة ، وخلوها من الابتكار وقوة التأثير . ولقد نفذت النماذج القليلة التى يمكن نسبتها إلى هذه المرحلة على الجدران المبنية بالطوب اللبن مباشرة بعد طلائها بالبياض الجيرى ، وكانت الألوان السائدة فيها هى الأرجوانى الداكن والبني ، وتتسم الزخارف على الثياب ببساطتها (الشكل ٢٤) ، وتتميز النعال فى أقدام الأشكال المصورة خلال هذه المرحلة بتلوينها باللون الأصفر الذى يحده خط أسود مزدوج كما فى تصويرة تمثل رئيس الملايكة ميخائيل ، محفوظة بمتحف وارمو (٢١٧) ، وترجع إلى نهاية القرن الثانى عشر أو بداية القرن الثالث عشر . وتظهر هذه السمات أيضا فى تصاوير كنيسة القلعة بفرس التى أشار إليها جريفيث ، ومنها تصويرة الشرقية التى تمثل المسيح والرسل ؛ إذ أن لون عباءة المسيح هو اللون الأرجوانى ، والقميص تحتها باللون الأحمر وعليه أشرطة أرجوانية ، كما أن الحذاء باللون الأصفر الداكن (٢١٨) .

وترجع بعض تصاوير القديسين الفرسان بمتحف الخرطوم والتى كانت تزين جدران كنيسة عبد القادر إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين ، ومنها تصويرة تمثل القديس مرقوريوس يمتطى جوادا أحمر اللون ، ويمسك بيده اليمنى حرية طويلة يطعن بها شكلا صغيرا غير محدد المعالم (الشكل ١٣) . وتشتمل كسوة الجواد على اللجام ويتكون من قطعة الرأس وحزام الرأس وشريط الوجنة وحزام الأنف وحزام الفك ، ولا يوجد للكمة اللجام أو العنان أثر . وزينت الرقبة بحزامين عريضين علقت فيهما الأجراس ، وزين الحزام السفلى بوريدات بيضاء ، وعلى رقبة الحصان أيضا حزام أو شريط يتدلى على صدره (٢١٩) .

كذلك صور القديس جورج على ظهر جواد رمادى اللون ، يطعن بحريته شيئا لامعالم له ، ويضع على رأسه تاجا مرصعا ، وعليه ثلاثة صلبان ، ولا تحيط

برأس القديس هالة (٢٢٠) . وتتكون كسوة الجواد من أجزائها المختلفة ، وزخرفت الرقبة بحزامين باللون الأصفر ، زين السفلي منهما باللآلئ والأصداف ، أما العلوي فقد أصابه التلف ، وربطت بالحزامين أجراس مستديرة صفراء ، ويندلى من رقبة الحصان حزام أو شريط يندلى بين ساقيه ، وزخرفت غاشية السرج بزخارف حمراء (٢٢١) .

ويظهر الأسلوب التخطيطي في رسم الجياد بهذه الكنيسة في وضوح شديد ، وهو نفس الأسلوب غير المتقن الذي نراه في تصويرة من نفس الكنيسة تمثل موضوع الميلاد (٢٢٢) ، ونشاهد فيها الراعيين يرشدان المجوس للوصول إلى العائلة المقدسة ، ويمتطي الحكماء الثلاثة فيها جيادهم متجهين إلى الشخصية الرئيسية وهي العذراء التي مثلت بحجم كبير كما هي العادة في تصوير هذا الموضوع . ويجلس القديس يوسف في وضعة شرقية مرتديا ملابس بيضاء بسيطة لها طيات باللون الأزرق ، أما العذراء فتترقد على فراشها وتتكى على وسادة مرتدية ثيابا بيضاء عليها طيات ذات لون وردي فاتح ، أما الجزء الذي صور عليه وجه العذراء والطفل فقد أصابه التلف ، ويقف أعلى المذود ملاك له جناحان باللون الأصفر ، ويرتدى ملابس ذات ألوان صفراء وحمراء وسوداء وتوجد خلف رأس العذراء ثلاثة صلبان على قبة . وتعكس البساطة التي نفذت بها الأشكال في هذه التصويرة وكذلك الأسلوب التخطيطي البدائي ما وصل إليه فن التصوير خلال هذه المرحلة .

كذلك تعد بقايا التصوير التي تم اكتشافها حديثا في مینارتي وكولبنارتي ودنقلة بالكنيسة ذات التخطيط الصليبي من التصوير المتأخرة ، وتشير إلى ذلك ألوانها وزخارفها والأسلوب البدائي الذي نفذت به (٢٢٣) .

وهكذا يتبين لنا مدى الارتباط بين التطور الحضاري العام في بلاد النوبة وبين تطور فن التصوير على الجدران ، ومدى أهمية هذا الفن عند النوبيين ، وعنايتهم به إلى الدرجة التي حرصوا معها على تعدد طرزها وتنوع موضوعاته .

الفصل الخامس

موضوعات التصوير في كنائس النوبة

تعددت موضوعات التصوير على الجدران في كنائس النوبة ، واتخذ تمثيلها أشكالاً عديدة ، غير أن ما يمكن ملاحظته هو قلة الموضوعات القصصية التي تمثل أحداثاً من العهدين القديم والجديد ، في الوقت الذي شاع فيه تمثيل الشخصيات الدينية والمدنية في أشكال منفصلة يمكن اعتبارها صوراً شخصية . ونستطيع من خلال ما عرضنا له من تصاوير في الباب السابق أن نحدد أهم الموضوعات التي شاع تمثيلها في كنائس النوبة .

المسيح :

ظهر المسيح في تصاوير عديدة ، مثل في بعضها طفلاً تحمله العذراء كما في كنيسة الشيخ بتاميت (١) ، وكنيسة عبد الله نرقى (اللوحة ١١) ، وكنيسة بوابة النهر في فرس (٢) ، وفي كاتدرائية فرس (اللوحات ٢١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٨) (٣) ، كما مثل معها وهي ترضعه (اللوحة ٣٩) ، وكذلك وهي تحمي أشخاصاً مثل الملك جورج الثاني ، والملكة مارتا (اللوحة ٤٤) ، وأحدى الأميرات النوبيات (اللوحة ٤٧) ، والاسقف ماريانوس (٤) . وظهر المسيح في كثير من هذه التصاوير وفي وجهه ملامح رجل بالغ . كذلك صور المسيح طفلاً في التصاوير التي تمثل موضوع الميلاد ، كما في كنيسة عبد الله نرقى (اللوحة ١٦) ، وكنيسة القلعة بفرس (اللوحة ٢٠) ، وكاتدرائية فرس (اللوحة ٤٠) ، وكنيسة قرية عبد القادر كما سبق أن أشرت .

وصور المسيح رجلاً بالغاً في تصاوير عديدة منها تلك التي تمثل أشكال الحماية ، وفيها يضع القائم بالحماية يده على كتف أو كتفي الشخص المحمي الذي

يقف إلى جواره أو أمامه ، ومن ذلك ما نراه في تصاوير كاتدرائية فرس التي يحمي المسيح في أحدها أحد ملوك النوبة (٥) ، ويحمي في اثنتين منها اثنين من نواب الملوك (اللوحتان ٢٨ ، ٤٦) ، كما نراه يحمي أحد الاساقفة في صورة من كنيسة بوابة النهر بفرس (اللوحة ١٩) ، ويحمي أحد نواب الملوك في كنيسة عبد القادر (٦) ، ويظهر بها خارجا من السحب في صورة نصفية .

ومثل المسيح كذلك في التصاوير التي ترمز إلى الثالوث المقدس ، ومن ذلك ما أشار إليه نوردين في حديثه عن كنيسة معبد عمدا (٧) ، وفي كنيسة بوابة النهر حيث يحمي أحد نواب الملوك (اللوحة ١٨) ، وفي كاتدرائية فرس (اللوحة ٤٥) ، وكنيسة عبد القادر حيث صور جالسا على العرش (٨) ، كما صور واقفا (٩) وله ثلاثة رؤوس على جسم واحد ، ويرتدي عباءة بيضاء على ثوب داخلي ذي لون أحمر ، ويذكر جريفيث أن اتحاد الأشخاص الثلاثة في جسم واحد - كما يظهر في هذه التصويرة - يعد من النماذج النادرة في فن التصوير ، ولم تعرفه كنائس الغرب إلا في القرن الخامس عشر الميلادي (١٠) .

ويظهر المسيح في كثير من التصاوير في صورة نصفية ، ومن ذلك ما وجد في كنيسة معبد وادي السبوع حيث نراه يشير بإشارة البركة ، وتحيط برأسه هالة ذات صليب ، ويرتدي ثيابا حمراء اللون ، وبها طيات ذات لون أسود (١١) ، ومن ذلك أيضا ما عثر عليه في كنيسة عبد الله نرقى حيث صور داخل هالة (١٢) ، كما صور ممسكا بالكتاب المقدس على خلفية من السحب داخل إطار مربع به زخرفة متعرجة ، وتحيط برأسه هالة الصليب . وتظهر هذه الزخرفة المتعرجة في تصاوير أخرى مثل تصويرة الميلاد بنفس الكنيسة (اللوحة ١٦) وتصويرة الآلام بكاتدرائية فرس (١٣) ، وتصويرة الثالوث المقدس بنفس الكاتدرائية ، وتجمع هذه التصويرة بين زخرفة الإطار والرسم الإصطلاحي للسحب (١٤) ، ونرى هذه السحب أيضا في التصويرة التي تمثل المسيح يحمي أسقفا في كنيسة بوابة النهر (اللوحة ١٩) والتصويرة التي تمثل المسيح يحمي نائب الملك في كنيسة عبد القادر .

وقد مثل المسيح في صورة نصفية أيضا في التكوين الذي يمثل الظهور الالهي مع الصليب (اللوحتان ٧ ، ١٧) وتؤكد كثرة التصاوير التي تمثل هذا الموضوع (١٥) الصفة النذرية له . وتربط بين أذرع الصليب في هذا التكوين أشواك أو سلاسل

ذات أجراس ، وتحيط بالصورة النصفية للمسيح في أشكال الحيوانات غير المتجسدة ، وهي رموز الإنجيليين الأربعة : الثور (لوقا) ، والنسر (يوحنا) ، والأسد (مرقس) ، ورأس الانسان (متى) ، ولهذه الأشكال أجنحة مليلة بالعيون وفقا لما ورد في سفر الرؤيا (١٦) . وتؤكد النصوص المصاحبة للتصاوير التي تمثل هذا الموضوع الصفة النذرية له ؛ إذ تحتوي على توصلات لتصليب باعتباره رمزا للخلاص (١٧) ، كما تؤكد هذا كثرة الصليبان التي رسمت على جدران كنائس النوبة ، ومنها ما صور مزهرا ، أو مشعا أو عليه قمائل الكفن أو الأجراس (١٨) (اللوحة ٤) .

ويظهر المسيح واقفا في كثير من التصاوير ، ومن ذلك تصويره في كنيسة معبد أبو عودة (١٩) ، وفي كنيسة عبد القادر حيث يظهر وهو يصلي مرتديا ملابس بيضاء بها طيات باللونين الأصفر والأسود (٢٠) ، كما يظهر فيها - أيضا - رافعا يده بإشارة البركة وممسكا بالكتاب المقدس ومرتديا عباءة حمراء على قميص أبيض به أشرطة صفراء (٢١) .

كذلك صور واقفا في المزار الذي يقع شرقي قاعة الطعام بمينارتي (٢٢) . ونراه واقفا - أيضا - مع أشخاص آخرين في كاتدرائية فرس ، ومن ذلك تصويره بين ملاكين (٢٣) ، وأمام مريم المجدلية (٢٤) ، ومع توماس الرسول (٢٥) ، ومع نفس الرسول في كنيسة عبد القادر (٢٦) . وبين الرسل في نفس الكنيسة (٢٧) .

وصور المسيح جالسا على الأرض في تصويرة بالكنيسة السابقة وقد أحاطت برأسه هالة ذات صليب (٢٨) . كما صور على العرش في كثير من الكنائس ، ومنها كنيسة معبد الدكة وكنيسة القلعة بفرس ، وقد أشرت إلى ذلك عند الحديث عن مواقع التصوير ، ومنها أيضا كنيسة الشيخ بتاميت ، وكنيسة الملائكة بنفس القرية ، وفي كاتدرائية فرس (٢٩) التي نرى فيها أيضا بقايا أشكال تمثل مسند الظهر لبعض العروش .

ومثل المسيح مصلوبا كذلك ، كما في المنظر الذي أشار ويجال إلى مشاهدته في كنيسة معبد الدكة (٣٠) ، وفي كاتدرائية فرس بالتصويرة الوحيدة التي تمثل موضوع الآلام في كنائس النوبة (٣١) .

العذراء

وظهرت العذراء في كثير من التصاوير الجدارية بكنائس النوبة ، ومنها تلك التي أشرت إليها ، وتبدو فيها واقفة أو جالسة على العرش تحمل الطفل أو ترضعه ، أو تقوم معه بحماية بعض الشخصيات الدينية والمدنية . وتظهر في أشكال الحماية واقفة في الغالب ، ومثلت خارجة من السحب في تصويرة الشرقية بكاتدرائية فرس (اللوحة ٢٨) ، ولم تصور العذراء في أشكال الحماية في كل من الفنين البيزنطي والقبطي ، وتصويرها على هذا النحو في كاتدرائية فرس - إلى جانب التصاوير العديدة الأخرى لها في نفس المكان - يرجح تكريس الكاتدرائية للعذراء مريم (٣٢) .

كذلك مثلت العذراء بين الرسل في شرقيات معظم الكنائس الأخرى ومنها كنيسة الشيخ بتاميت (٣٣) ، وكنيسة عبد الله نرقى (٣٤) . كما صورت في مناظر الميلاد وبين ملاكين في كنيسة نجع العقبة ، وكذلك وهي واقفة تصلى ومن ذلك تصويرتها في كنيسة عبد الله نرقى ، وتظهر هنا في وضع مواجهة تامة ، وتبدو التجاعيد في وجهها حول الفم والأنف وفي شكل انتفاخات تحت عينيها (٣٥) . وترتدى العذراء عادة عباءة داكنة اللون ، ويغلب عليها اللون الأرجواني وتنتشر عليها الوريدات ، كما يتصل بها غطاء للرأس .

الملائكة ورؤسائهم

وتعددت تصاوير الملائكة ورؤسائهم في كنائس النوبة ، وكان ميخائيل أكثر رؤساء الملائكة ظهورا على جدران هذه الكنائس ، وهي ظاهرة تميز الكنيسة الشرقية بصفة عامة . وصور ميخائيل في الكنيسة النوبية محاربا ، وحاميا لبعض الشخصيات ، ومتعبدا للمسيح مع رئيس الملائكة رفائيل ، كما ظهر في تصاوير الفتية العبرانيين ، وفي تصاوير الميلاد مع ملائكة ورؤساء ملائكة آخرين مثل رفائيل وجبرائيل ، ومثل بعضهم فيها محلقا أو ممسكا بمبخرة . كذلك نرى بعضهم حاملا لعرش المسيح كما في تصويرة المسيح في المجد والثالوث مع الرسل . وقد صورت أشكالهم في كثير من هذه التصاوير في ثياب بيضاء مزينة بأشرطة صفراء مزدوجة ، وعليها أحيانا عباءات مثبتة على الكتف بمشبك ، كما وضع كل منهم على رأسه تاجا مرصعا بحبيبات اللؤلؤ والأحجار الكريمة . ويمسك ميخائيل في كثير من التصاوير بالسيف ، أو بآنية مستديرة في يده اليسرى ،

وبعضا تنتهي بصليب في يده اليمنى ، ونرى في جناحيه ريش الطاووس والعيون ، وقشور السمك في الأطراف السفلى لهما . (أنظر اللوحات ٢ ، ٦ ، ٨ ، ١٦ ، ٢٠ ، ٢٧ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤١) (٣٦) .

القديسون

وصور القديسون على جدران كنائس النوبة ، ومنهم الرسل الذين ظهروا على جانبي المسيح والعذراء في الشرقيات وعلى جدران كنائس نجع العقبة وكاتدرائية فرس (اللوحتان ٩ ، ٢٨) ، وكذلك في كنيسة معبد وادي السبوع (٣٧) ، وحنية الشرقية بكنيسة عبد الله نرقى كما أشرت من قبل . وتظهر بعض أشكالهم مع المسيح أو العذراء في تصاوير أخرى كذلك التي تمثل للمسيح مع توماس الرسول في كاتدرائية فرس ، وكنيسة عبد القادر ، وتلك التي تمثل يوحنا الانجيلي والقديس بطرس مع العذراء والطفل (٣٨) ، أو يوحنا الانجيلي وحده مع العذراء (٣٩) في كاتدرائية فرس . وصور بطرس ويوحنا الانجيلي معا (٤٠) ، وصور الأول مع كاتدرائية فرس . كما صور الثاني في تصويرة مستقلة (٤١) (اللوحة ٢٤) ، الاسقف بطرس (٤١) ، كما صور الثاني في تصويرة مستقلة (٤٢) (اللوحة ٢٤) ، وكل ذلك على جدران الكاتدرائية نفسها . وفي كنيسة معبد وادي السبوع مثل القديس بطرس في صورتين (٤٣) (اللوحة ٣) . كما صور أحد الرسل وهو يحمي إحدى الاميرات النوبيات بكاتدرائية فرس على الطبقة الموجودة تحت تصويرة العذراء والطفل على العرش (اللوحة ٤٣) .

وصور بعض القديسين المعروفين وغير المعروفين من غير الرسل ، ومن ذلك أشكال القديسين الذين صوروا في زى المحاربين (٤٤) (اللوحة ٤٤) ، ومنهم القديس جورج الذي صور واقفا ويمسك بدرع ويقتل التنين (٤٥) .

كذلك صور القديس يوحنا فم الذهب (٤٦) (اللوحتان ١٥ ، ٣١) ، والقديس kaau وهو أحد شهداء القيوم من عصر دقلديانوس (٤٧) . ومن القديسين الشهداء الذين صوروا على جدران كنائس النوبة أيضا إثنان أحدهما في كنيسة معبد ابو عودة (اللوحة ٥) والآخر في كاتدرائية فرس (٤٨) . كما مثل القديس اسطفانوس (٤٩) والقديس ابيفانيوس أسقف سلاميس بقبرص (٥٠) على جدران الكاتدرائية . وإلى جانب هؤلاء القديس يوسف في تصاوير الميلاد ، وبعض القديسين غير المعروفين أو من أولئك الذين اختلف الدارسون في تحديد شخصياتهم (٥١) (اللوحة ١٢) .

القديسون الفرسان

وتعد أشكال القديسين الفرسان من أهم الموضوعات التي عنى النوبيون بتمثيلها على جدران كنائسهم ، ومنها ما عثر عليه في كنيسة الملائكة بتاميت (اللوحة ١٠) وكنيسة عبد الله نرقى ، كما أشرت خلال الحديث عن تصاوير المرحلة الثانية ، وكذلك في إحدى كنائس جبل عدة ، وفي كنيسة بوابة النهر ، كما أشرت خلال الحديث عن مواقع التصوير وكنيسة عبد القادر ، كما بينت في تصاوير المرحلة الثالثة .

ويحتفظ متحف الخرطوم بتصويرة للقديس مرقوريوس وهو يطعن بحربة جوليان المرتد ، وهي من التصاوير التي عثر عليها خلال حفائر سنة ١٩٧٦ في دنقلة العجوز (٥٢) ، وقد عثر في كاتدرائية فرس على تصويرة تمثل هذا القديس (الشكل ١٠) ، وهي من التصاوير التي يحتفظ بها متحف وارسو (٥٣) ، وتمثل القديس معطيا صهوة جواد يعدو ، وممسكا في يده اليسرى بالعنان والدرع ، وربما كانت في يده اليمنى حربة يطعن بها شكلا صغيرا تحت جواده . وتتألف كسوة الجواد من السرج وغاشيته الصفراء اللون ، والتي يحف بها شريط من نقط حمراء وخضراء داخل دوائر صفراء صغيرة ، ومن حزام المؤخرة البنّي اللون ، وحزام الصدر البنّي أيضا ، ويتدلى من حزام على صدره جرس كبير ، وتزين الرقبة أحزمة عريضة زخرفت بوريدات وأجراس تتدلى منها ، وترجع تصويرة هذا القديس إلى نهاية القرن العاشر الميلادي (٥٤) .

وتشبه زخارف كسوة الجواد السابق تلك الزخارف التي زينت بها كسوة الجياد في تصويرة الميلاد المحفوظة بمتحف الخرطوم (اللوحة ٤٠) . وقد غطيت بأغطية خضراء ، وزينت أحزمة المؤخرة والصدر بوريدات بيضاء ، وربطت بها سيور تنتهي بأقراص صغيرة ، وزينت جلود الركاب بنقط بيضاء ، وتشتمل اللجم ذات اللون البنّي الداكن على قطعة الرأس وحزامها ، وسيور الوجنات وحزام الانف ولقمة اللجام أو شكيمته . ويعلل Steinborn وجود نقط حمراء تمثل الدم المتساقط من أفواه الجياد بأن الفنان حاول إظهار ما لحق بالجياد نتيجة استخدام شكيمة اللجام التي كانت مستعملة في عصر المجموعة س (٥٥) (الشكل ٩) .

ورغم ما يوجد من تشابه في كسوة الخيل بين التصويرتين السابقتين ، فإن أشكال هذه الكسوة قد اختلفت أحيانا ، وربما كان ذلك سبب ما أصاب التصاوير من تلف في بعض أجزائها ، أو نتيجة لاتباع المصور للأسلوب التخطيطي في رسم أشكاله مما أدى إلى إهمال تصوير بعض أجزاء الكسوة ، وقد يكون ذلك راجعا إلى اختلاف أنواع الكسوة نفسها . ويحصر Steinborn هذه الكسوة في نمطين ظهر أولهما مع بداية القرن الحادي عشر (الشكل ١٤ أ) ، وظهر الثاني خلال القرنين الثالث والرابع عشر الميلاديين (الشكل ١٤ ب) وعرفت النوبة قبل هذين النمطين نمطا أقدم ، عثر على نماذجه في مقابر قسطل (الشكل ٩) ، وهي محفوظة حاليا بالمتحف المصري بالقاهرة ، وترجع إلى القرن الثالث أو الرابع الميلاديين . وزخرفت أحزمة هذا النمط من الكسوة بالأقراص المعدنية الصغيرة ، وعلقت فيها الأجراس ، ولا أثر للركاب في هذه الكسوة التي تميزت بشكيمة اللجام الفريدة في نوعها (٥٦) .

ولم يعثر على نماذج من كسوة النمطين النوبيين في العصر المسيحي ، وتأتي معرفتنا عنها من خلال ما تم تصويرة على الجدران . وتظهر في كسوة النمط الأول الزخارف الشائعة وقت ظهورها ، ومنها أشكال الشباك والوريدات على غاشية السرج ، والأقراص المعدنية والوريدات والأحجار الكريمة على الأحزمة والسيور . أما النمط الثاني الذي ظهر مع اضمحلال فن التصوير بالبلاد فيتجلى به التمثيل التخطيطي للأجزاء كما ينقصه الركاب ، ولا يظهر فيه حزام الصدر وإنما شريط أو حزام للكتفين ربط حول رقبة الجواد .

القديسات

أما تصاوير القديسات فقليلة ، ومنها ثلاثة تصاوير للقديسة آن ، اثنتان منها كانتا في كاتدرائية فرس ، ويظهر رأسها فقط في واحدة منها (اللوحة ٢٢) ، ولا يظهر في الأخرى سوى مسند الظهر للعرش الذي كانت تجلس عليه ، ونقش ورد فيه اسمها (٥٧) . أما التصويرة الثالثة فقد عثر عليها في كنيسة عبد الله نرقى ، ومثلت فيها واقفة في وضع مواجهة تامة ، وتضع على رأسها خمارا يغطي كتفها ، والخمار ذو لون بنّي فاتح ، وعليه طيات من أشرطة بنية مائلة إلى الأحمر ، وترتدى القديسة قميصا ذا لون أحمر فاتح وعليه رداء أصفر اللون

تزيينه طيات رأسية ، وفي قدميها حذاء أحمر اللون . وترجع هذه التصويرية إلى نهاية القرن العاشر الميلادي (٥٨) .

ومن بين تصاوير القديسات في كنائس النوبة أيضا تصويرية الست دميانه ابنة مرقس حاكم إقليم البرلس (اللوحة ٣٢) ، وأشكال مريم المجدلية في مناظر الآلام .

النساك

ومن الموضوعات التي تم تصويرها كذلك في بعض كنائس النوبة أشكال النساك والمتعبدین ، ومنها بقايا تصويرية تمثل ناسكا واقفا في وضع مواجهة تامة ، وتحيط برأسه هالة صفراء يحدها إطار أحمر اللون . ويبدو مما تبقى من التصويرية أنه يرتدى عباءة صفراء بها طيات من خطوط مزدوجة حمراء ، وربما كان يرتدى أيضا منطقة حول خصره . وترجع هذه التصويرية إلى حوالي سنة ١٠٠٠م (٥٩) .

وعثر في كاتدرائية فرس على أربع تصاوير تمثل بعض النساك ، منها واحدة تمثل الناسك آمون (اللوحة ٤٤) ، وتمثل الثانية الناسك هارون بجوار شجرة زيتون (٦٠) ، أما الثالثة فتتمثل الناسك أبو نوفر وإلى يمينه شجرة نخيل ، وإلى يساره شكل كنيسة تغطيها قبة يتوجها صليب (الشكل ٥ أ) ، ويرفع الناسك يديه في صلاة (٦١) . وترجع هذه التصويرية إلى القرن الحادي عشر الميلادي . ويمثل الجزء المتبقى من التصويرية الرابعة وجه أحد النساك وعصاه وجزءا من ثوبه الأبيض ، وهي من أوائل القرن الحادي عشر الميلادي (٦٢) .

الأساقفة والشمامسة

وتميزت كنائس النوبة بتصوير بعض الشخصيات الدينية ممن تولوا المناصب بها ، ومن كانت لهم سلطة روحية عليهم كالأساقفة القديسين ؛ ففي كاتدرائية فرس صورت بعض أشكال القديسين في زي الأساقفة ، وذلك تكريما لهم (٦٣) ، كما صور بعض رؤساء أساقفة أنطاكية مثل Cyprian (٦٤) ، وأغناطيوس (اللوحة ٢٣) ، وعثر في الكاتدرائية أيضا على تصاوير تمثل أربعة عشر أسقفا ، أمكن تحديد أسماء ستة منهم وهم كيروس (اللوحة ٣٠) ، وكلودوس (٦٥) ، وبطرس (٦٦) ، ويوانس الثالث (اللوحة ٢٨) ، وماريانوس (٦٧) وجورج (٦٨) . أما

باقي الأساقفة فلم تسمح حالة التصاویر والنقوش بالتعرف على أسمائهم وإن كانت قد تمت بعض المحاولات في هذا الميدان (٦٩) .

وعثر في كنائس أخرى بالنوبة على تصاویر تمثل بعض الأساقفة أيضا ، وكان التعرف عليهم بوصفهم أساقفة من خلال أزيائهم بوجه خاص ، ومنها تصويرتان عثر عليهما في كنيسة عبد الله نرقى (٧٠) ، وتصويرتان كانتا في كنيسة بجبل عدة (٧١) . وفي كنيسة بوابة النهر بفرس تعرف جريفيث على إحدى التصاویر بوصفها تمثل المسيح يحمي أحد الأساقفة (اللوحة ١٩) ، ويظهر الأسقف في هذه التصويرية ممسكا بكتاب ، ويرتدى عباءة مفتوحة من الأمام ، زينت بالزهور ويخرج به أجراس ، كما يرتدى البلين المزخرف بمستطيلات ، وتحت ذلك الدالماشية أي التونية أو القميص (٧٢) ، وهي من نفس نسيج العباءة ، وعليها شريط أبيض اللون من أسفل الخصر حتى الركبتين ، ويرتدى أيضا بطرشيلا وميدعة منفصلة معلقة في وسطه ، وكل ذلك فوق قميص به أشرطة رأسية زينت بزخرفة من الأقراص ، أما قدماه فعاريثان ، وتشير أصابع يده اليمنى بعلامة الصليب (٧٣) . ويرى ميخالوفسكى أن هذا الشكل يمثل أحد رؤساء الكهنة القائمين بالعمل في الكنيسة نيابة عن أحد الأساقفة أثناء غيابه (٧٤) .

ويتكون زي الأساقفة بصفة عامة من :

١ - القميص أو الاستيخارة (Sticharion (alb) ، وتزيينه أشرطة تعد تحويرا لشكل الطيات.

٢ - الميدعة (الفوطه) Epigonation - apron ، وتلبس فوق القميص ، وتري في الجزء السفلي من التصويرية .

٣ - البطرشيلا (epitrachelion - double stole) ، ويعلق على الجزء الأمامي من الأردية ، ويظهر في التصاویر مطرزا بمستطيلات ودوائر ، ويزين أطرافه السفلى خرج به أجراس .

٤ - الرداء الخارجي أو البرنس chasuble - phelonion ، ويطرز بالزخرفة الشبكية ، وله من الأمام جزء نصف مستدير يصل إلى الركبتين .

٥ - البلين أو الأمفوريون omophorion ، وهو بطرشيّل آخر ، وزينت أطرافه السفلى أحيانا بخرج به أجراس .

٦ - حلية كالمنديل maniple ويضعها الأسقف في يده اليمنى ، وهي بيضاء ومطرزة بألوان متعددة ، وقد اختلفت التفسيرات حول إستخدامها ويقول بثلث إنها من الأزياء الكهنوتية المألوفة في الكنيسة الغربية . وإنه لا يوجد ما يماثلها في الكنيسة اليونانية أو القبطية (٧٥) .

٧ - الحذاء ، ويطرز عادة باللؤلؤ .

٨ - ويضم الأسقف بذراعه اليسرى إلى صدره كتابا كبيرا له غلاف مرصع .

٩ - ويمسك الأسقف في بعض الأحيان بعصا يتوجها صليب .

١٠ - ويرتدى الأساقفة المونوفيزيتيون الشملة أو غطاء الرأس الذي يتدلى إلى الرقبة فيشكل ياقة حولها (٧٦) .

أما الشمامسة فقد مثلوا أيضا ؛ إذ عثر في كاتدرائية فرس على بقايا تصويرة تمثل أحد الشمامسة (٧٧) ، وعثر كذلك في كنيسة عبد القادر على تصويرة لشماس آخر صور في وضع مواجهة تامة ، ويرتدى عباءة صفراء بها طيات حمراء ، ورداء داخليا تزيينه أشرطة سوداء وبيضاء (٧٨) .

الشخصيات الملكية

وأناحت لنا النقوش المصاحبة لبعض التصاویر في كنيسة عبد القادر وكاتدرائية فرس معرفة أشكال بعض الشخصيات الملكية النوبية مثل الملوك والملكات والأميرات ونواب الملوك وتعد إشارة أبو المكارم إلى صورة جورج الأول وصورة صاحب درمس أقدم إشارة لتصاویر تمثل بعض هذه الشخصيات . والتصويرة الوحيدة الباقية للملك جورج الأول هي تلك التي عثر عليها بين الأشكال المصورة بحنية الشرقية في كاتدرائية فرس (اللوحة ٢٨) . أما جورج الثاني (٩٦٩ أو ٩٧٩ م - ١٠٠٢ م) فقد مثل في حماية العذراء (٧٩) ولم يشر النقش المصاحب للتصويرة إلى هذا الملك باعتباره جورج الثاني ، وإنما ورد إسمه باعتباره جورج بن زكريا ، وهو

نفس اسم جورج الأول ، غير أن طراز التصويرة الذي يتبع طراز تصويرة الأسقف بطرس الأول (٨٠) (٩٧٤ - ٩٩٩ م) يقطع بأنه الملك جورج الثاني بن زكريا الثالث بن جورج الأول . ولهذا الملك تصويرة أخرى عثر عليها في كنيسة سونكي تينو ، كما أشرت من قبل .

وعثر في كاتدرائية فرس أيضا على تصويرة تمثل أحد الملوك النوبيين مع تمثيل للمسيح على العرش (٨١) ، ويرتدى الشكل الملكي أزياء تشبه تلك التي يرتديها كل من جورج الأول وجورج الثاني ، كما يضع على رأسه تاجا فوق خمار وتتفق سمات التصويرة مع طراز التصویر خلال القرن الحادي عشر ، ويرى ميخالوفسكي أن الشكل يمثل رفائيل (١٠٠٢ - ١٠٠٦ م) أو اسطفانوس (حوالي ١٠٠٦ - ١٠٢٧ م) أو سلمون (حتى سنة ١٠٨٠ م) (٨٢) .

كما عثر في الكاتدرائية أيضا على بقايا تصويرة تمثل أحد الملوك مع مجموعة أخرى من الشخصيات (٨٣) ، ويرتدى الملك في هذه التصويرة حذاء أصفر ، حدد باللون الأسود ، وتشبه ثيابه أردية نواب الملوك ، ولهذا فإن من المحتمل أن هذا الملك كان أحد نواب الملوك الذين أصبحوا ملوكا في النوبة الشمالية اعتبارا من القرن الثالث عشر الميلادي (٨٤) .

ومن خلال هذه التصاویر يمكن تحديد شارات وأزياء ملوك النوبة على النحو التالي:

١ - التاج ، وكان كما وصفه أبو المكارم (٨٥) مرصعا بالأحجار الكريمة ، ويتوجه صليب من الذهب ، أو تزيينه نجمة سداسية كما في تاج جورج الثاني .

٢ - حلية تتدلى على الثوب ، وتتألف من ثلاث كرات كما في تصويرة جورج الأول.

٣ - لوح Tablion شبه منحرف يزين العباءة الطويلة البيضاء عند الصدر .

٤ - منطقة أو حزام جلدي ، ثبت طرفاه بمشبك ، ويتدلى أحد الطرفين في شكل نصف دائري على الناحية اليمنى للشكل ، كما في تصويرة جورج الأول أيضا.

٥ - صليب قصير في اليد .

٦ - عباءة بيضاء فضفاضة .

٧ - خمار أو طرحة تتدلى على الكتفين بشكل متماثل ، وتظهر تحت التاج اعتبارا من أوائل القرن الحادى عشر فى صور الملوك والملكات ، كما فى الشكل الملكى بالتصويرة المحفوظة فى متحف الخرطوم (اللوحة ٤٠) ، وفى تصويرة مارنا (اللوحة ٤٤) وتصويرة الملكة التى يحميها رئيس الملائكة ميخائيل (اللوحة ٢٧) .

٨ - حقيبة أو مخلاة (٨٦) تعلق بالكتف الأيمن ، ويسندها الشخص المصور بيده اليمنى ، وتتدلى نهايتها المنتفخة تحت كتفه الأيسر ، كما فى الشكل الملكى الممثل فى تصويرة الميلاد (اللوحة ٤٠) . ويوجد هذا الشكل أيضا فى تصويرة نائب الملك فى كنيسة عبد القادر مما يدل على أنها كانت من شارات نواب الملوك أيضا أو أنها قد أصبحت من شاراتهم بعد أن حصلوا على لقب ملوك النوبة الشمالية (٨٧) .

ومن شارات ملوك النوبة أيضا مما لم يمثل فى التصاویر الجدارية : السرير وكان سرير جورج الأول كما ذكر أبو المكارم من الأبنوس المطعم بالعاج والمصنوع بالذهب الخالص (٨٨) ، والمظلة ، وكانت من بين المظاهر التى أحاط بها جورج الأول نفسه عند زيارته لبلاط الخليفة المعتصم ، حينما كان وليا للعهد .

أما الملكات فقد مثلت منهن إثنان فى كاتدرائية فرس فى وضع الحماية ، إحداهما فى حماية رئيس الملائكة ميخائيل (اللوحة ٢٧) ، والثانية وهى مارنا فى حماية العذراء والطفل (اللوحة ٤٤) ، وورد فى النقش المصاحب لتصويرة هذه الملكة لقب الملكة الام . وربما كان الشكل الموجود فى تصويرة الميلاد (اللوحة ٤٠) - الذى سبق أن اشرت إليه فى تصاویر الملوك يمثل إحدى الملكات ، ويرجح ميخالوفسكى أنها زوجة مويس (حوالى ١١٦٠م) أو أخته (٨٩) .

وعثر فى كاتدرائية فرس أيضا على تصويرتين تمثلان إثنين من أميرات البلاط النوبى ، وتظهر احدهما فى حماية العذراء والطفل (اللوحة ٤٧) ، وتضع هذه الأميرة على رأسها تاجا ، على النقيض من الأميرة الثانية المصورة فى

حماية أحد الرسل على الطبقة الأولى من الملاط تحت تصويرة العذراء على العرش (اللوحة ٤٣) ، وفى هذا الشكل لا نجد شارة من شارات الإنتساب إلى العائلة المالكة كالتاج أو غيره .

كذلك صور نواب الملوك فى النوبة الشمالية ، وكان للتصويرة التى تمثل أحدهم فى حماية المسيح (٩٠) - التى عثر عليها فى كنيسة عبد القادر - فضل كبير فى التعرف على أزياء وشارات صاحب هذا المنصب ، وبفضل النقش المصاحب لهذه التصويرة الذى ورد فيه اسم وظيفة صاحبها (٩١) ، أمكن تحديد شخصية أصحاب هذا المنصب فى تصاویر أخرى ، منها تلك التى تمثل نائب الملك فى حماية الثالث المقدس فى كنيسة بوابة النهر (اللوحة ١٨) ، ويضع على رأسه فيها تاجا ذا قرنين تعلوه حلية بارزة ، وتزين ثوبه صفوف من المستطيلات تأخذ شكل قطعة من البللور الصخرى باللونين الأحمر والأبيض . ومن هذه التصاویر أيضا مجموعة عثر عليها فى كاتدرائية فرس ، منها تلك التى فى حنية الشرقية (اللوحة ٢٨) ، ويتصل بتاج نائب الملك فيها قرنان وهلال . ومنها كذلك تصويرة تمثل نائب الملك فى حماية المسيح (اللوحة ٤٦) ، ويقف المسيح فيها خلفه (٩٢) . وفى تصويرة ثالثة محفوظة بمتحف وارسو (٩٣) ، وترجع الى نهاية القرن الثانى عشر الميلادى ، يحمل نائب الملك بيده اليسرى تاجا يتكون من قناع يمثل رأس ثور ، ويبرز منه قرنان ، ويبرز منه قرنان ، ويعلو القناع زوج آخر من القرون ، رسما بحجم أصغر ، وثبتا فى القناع بواسطة مشبك مستدير يعلوه اثنتان من بتلات الورود (الشكل ١١٥) . وفى بقايا تصويرة أخرى (٩٤) نرى تاجا معائلا للتاج السابق إلا أنه ينتهى من أعلى بشكل هلال (الشكل ١٥ب) .

أشكال العامة من النوبيين

وعثر على تصاویر قليلة تمثل بعض العامة من النوبيين ، ومنها واحدة عثر عليها فى كاتدرائية فرس ، وتمثل صفوفًا من عامة النوبيين ، ولا تتيج بقايا التصويرة سوى التعرف على الصف الأول ، وبعض التحديدات الخارجية للرؤوس فى الصفوف الخلفية . وتتميز الأشكال بوجوهها البنية الداكنة وجلابيبها البيضاء (٩٥) ، وسبق أن اشرت إليها بين تصاویر النصف الثانى من القرن التاسع الميلادى .

وصورت في الكاتدرائية أيضا أشكال تمثل لصين على صليبيين وبعض الجنود الذين يحملون حرايا ، وأحدهم يمسك بكماشة لنزع المسامير التي دقت في يد المسيح المصلوب (١٦) . ووجوه الجنود ذات لون بني داكن أيضا ويرتدى كل منهم سروالا أبيض اللون ، وقميصا طويلا زخرف بالشكل الشبكي المطرز ، ويغطي كل منهم رأسه بقلنسوة ، وقد رسمت أشكالهم في وضعة جانبية . أما اللسان فيرتدى كل منهم إزارا يغطي نصفه السفلي ، والبشرة ذات لون بني داكن أيضا .

وتعد أشكال الرعاة في التماثيل التي تمثل موضوع الميلاد من بين تلك التي تمثل العامة أيضا .

موضوعات العهدين القديم والجديد

وتعد التماثيل التي تمثل أحداثا من العهدين القديم والجديد قليلة إذا قورنت بالتماثيل الشخصية على جدران كنائس النوبة . وكان موضوع الفتية الثلاثة في أتون النار أهم موضوعات العهد القديم التي تم تصويرها في هذه الكنائس ، فقد صور في كنيسة معبد كلابشة ، وكنيسة الملائكة بتاميت (١٧) ، وفي كاتدرائية فرس (١٨) (اللوحة ٣٥) وكنيسة عبد القادر ، كما أشرت من قبل .

ومن شخصيات العهد القديم أيضا صور الكاهن هارون في كاتدرائية فرس (١٩) . وعثر في كنيسة عبد الله نرقى على تمثيلة رجل على عرش ، ويرجح مورسيل أنها تمثل داود ، ويؤرخها بحوالى سنة ١٠٠٠ م (١٠٠) .

ويمثل موضوع الميلاد أهم موضوعات العهد الجديد التي صورت على جدران كنائس النوبة ، وصور هذا الموضوع كما أشرت من قبل في كنائس عديدة وهي :
- كنيسة معبد السبوع ، وعثر على تمثيلة الميلاد بها في حالة سيئة من الحفظ ، وكان ما تبقى منها يمثل العذراء مضجعة بالصورة التي تظهر عليها في تماثيل الميلاد في الكنائس الأخرى ، ويمثل كذلك القديس يوسف والثور والأتان .

- كنيسة الملائكة بتاميت ، وقد اندثرت بقاياها (١٠١) .

- كنيسة عبد الله نرقى (اللوحة ١٦) .

- كنيسة بوابة النهر في فرس ، وتمثل البقايا - التي يرجح جريفيث أنها تمثل هذا الموضوع - شخصا جالسا ، وآخر في وضع السجود (١٠٢) .

- كنيسة القلعة بفرس (اللوحة ٢٠) ، وتمثل بقايا التصوير العذراء في وضعتها المألوفة ، وعلى رأسها تاج ، وإلى يسارها يقف القديس يوسف ، وإلى يمينها الثور والأتان ، كما توجد أشكال بعض الملائكة .

- كنيسة المنحدر الجنوبي بفرس ، وقد سبق أن أشرت إلى بقايا التصوير التي كانت بها .

- كاتدرائية فرس (اللوحة ٤٠) ، ولم تكن التصوير التي عثر عليها في هذه الكاتدرائية هي الوحيدة بها ؛ إذ سبقتها تصويرتان تمثلان نفس الموضوع على طبقتي الملاط تحت الطبقة الثالثة التي مثلت عليها التصوير المحفوظة بمتحف الخرطوم .

- كنيسة عبد القادر ، وقد أشرت إليها من قبل .

- كولبنارتى ، واكتشفت بقايا التصوير التي مثلت على جدران كنيستها خلال الحفائر الحديثة لجامعة كينتاكي سنة ١٩٦٩ .

أما بقية موضوعات العهد الجديد فلم يعثر لها على آثار إلا في كاتدرائية فرس ، ويتمثل هذا في تمثيلة آلام المسيح التي ضمت موضوعات الصلب ، والدفن (اللوحة ٣٦) ، والعذراوات ، ومريم المجدلية أمام القبر الخالي ، وظهور المسيح لها ، والنزول إلى الجحيم والصعود .

ويمكننا إضافة تماثيل الظهور الإلهي مع الصليب - باعتبارها تمثيلا لرؤيا يوحنا اللاهوتي - إلى التماثيل التي تمثل موضوعات العهد الجديد .

وبعد فمن الواضح أن النوبيين قد حرصوا على تمثيل موضوعات بعينها وتحمسوا لها ، وبخاصة تلك التي تمثل مناظر شخصية للمسيح والعذراء ورؤساء الملائكة ، إلى جانب من تولوا المناصب الدينية والمدنية ، وكانت أقل الموضوعات ظهورا هي تلك التي تمثل أحداث العهدين ، وتعد هذه الظاهرة سمة من سمات عديدة تميز بها فن التصوير على الجدران في كنائس النوبة .

الفصل السادس

أصول ومبادئ فن التصوير
على الجدران في بلاد النوبة

يتبين - مما عرضنا له من مراحل تطور مر بها فن التصوير على الجدران ،
ومما حرص النوبيون على تصويره من موضوعات بعينها - وجود طراز عام لفن
التصوير فى كنائس النوبة الشمالية بوجه خاص ، وذلك رغم أن ما عثر عليه فى
كاتدرائية فرس قد تميز بتفوق فنى عما عثر عليه فى الكنائس الأخرى .

وكانت البداية فى منتصف القرن الثامن تتميز - كما أشرت خلال الحديث عن
تساوير المرحلة الأولى - بالنضج الفنى ، مما قد يرجح إنجاز هذا العمل على يد
مصور نوبى زاول فن التصوير خارج البلاد ، وربما كان من بلد آخر ، وأتى إلى
بلاد النوبة التى لم تظهر بها تقاليد محلية مبكرة يمكن نسبة الأعمال الأولى إليها
ولا يعنى هذا عدم وجود تراث فنى عام فى البلاد ، اذ كان اتصال النوبة قبل
المسيحية بالفنون المعاصرة لها إتصالا مباشرا ، ويشهد على ذلك إستلهاهم حضارة
العصر المروى وعصر المجموعة س للفنون المصرية القديمة والهليينية والبيزنطية ،
غير أن هذا لم يتح للنوبيين خبرة فى مجال التصوير على الجدران .

ولقد عاصر الفترة التى ظهر خلالها فن التصوير على الجدران بالكنيسة النوبية
أمران قد يفسران لنا أسباب تلك البداية الناضجة لهذا الفن دون وجود محاولات
سابقة عليها ، الأمر الأول هو أن العلاقات التى كانت قائمة بين النوبة ومصر
الاسلامية فى ذلك الحين قد أتاحت للبلاد تطورا حضاريا وثراء اقتصاديا واستقرارا
سياسيا لم يتحقق لها من قبل ، كما وفرت هذه العلاقة للبلاد فرصا للاتصال
الدينى والتجارى مع البلدان المجاورة لها وغير المجاورة غيرطرق برية ومنافذ
بحرية عديدة . وتقطع هذه الحقائق الطريق على اراء تدعى إغلاق مصر

الإسلامية لكل طرق الاتصال بين النوبة وبيزنطة (١) والغريب أن أصحاب هذه الآراء هم أنفسهم الذين يقرون بوجود تأثيرات فنية مختلفة على فنون وعمارة النوبة المسيحية . ومن الثابت أن عدم وجود علاقات سياسية بين دولة وأخرى لا يمنع وصول التأثيرات الفنية التي قد تجد لها سبلا أخرى غير الوقوع تحت الهيمنة السياسية ، وهذا ما يبدو واضحا في اتباع النوبة لنظام الإدارة البيزنطية قبل الفتح الإسلامي لمصر ، في وقت لم تكن فيه النوبة خاضعة من الناحية السياسية للإمبراطورية البيزنطية وبعد أن تخلصت مصر من الحكم البيزنطي . وقامت الدولة العربية الإسلامية ، لم يكن هناك ما يجعل هذه الدولة حريصة على قطع سبل الاتصال بين الممالك المسيحية في النوبة وبين أي جهات أخرى إلا إذا كان ذلك الاتصال من أجل التحالف ضد أمن وسلامة هذه الدولة .

ولعل وجود التأثيرات الفنية الخارجية على فن التصوير في بلاد النوبة خير دليل على قيام علاقات بين هذه البلاد وبين المسيحيين في البلدان الأخرى .

والأمر الثاني الذي قد يفسر ظهور ونضج فن التصوير في بلاد النوبة خلال المرحلة الأولى ، هو اعتماد هذا الفن بصفة أساسية على التقليد في تصوير الشخصيات الدينية ، وتمثيل موضوعات العهد القديم والجديد ، ومن هنا تبدو أهمية الأيقونات وصور المخطوطات في نقل الأشكال على الجدران . وربما كان هذا ما حدث في الكنيسة النوبية من خلال ما وصلها من أيقونات على يد الرهبان ورجال الدين في الكنيسة القبطية والكنيسة البيزنطية ، ومن خلال هجرة بعض المصورين إليها وبخاصة بعد قيام الحركة اللاأيقونية ، وهجرة كثير من الرهبان والمصورين البيزنطيين إلى المناطق التي لم تصلها آثار هذه الحركة وكان لهذه الهجرة آثارها في استمرار إنتاج الأيقونات في بلدان عديدة مثل سوريا وبيت المقدس وبلاد اليونان ، ومن ثم أصبحت هذه البلدان مصدرا للحصول على الأيقونات بعد توقف استيرادها من القسطنطينية (٢) .

ويبدو التأثير الفني القبطي واضحا على فن التصوير بكنائس النوبة في تمثيل ملامح وجوه العذراء والقديسين خلال المرحلة الأولى من مراحل تطور فن التصوير في بلاد النوبة ، إذ ظهرت الوجوه في تصاوير القديس بطرس والقديس اسطفانوس بكنيسة معبد السبوع (اللوحة ٣) (٣) ، وكذلك وجه العذراء في كاتدرائية

فرس (اللوحة ٢١) ووجه القديسة آن بالكاتدرائية أيضا (اللوحة ٢٢) ، ووجه القديس أغناطيوس ووجهي يوحنا وبطرس في نفس المكان (اللوحة ٢٣ و ٢٤) ، بالصورة التي ظهرت عليها الوجوه في تصاوير العذراء والقديسين في شرقية باويط (اللوحة ٢٥) ، وفي تصويرة سقارة التي تمثل أسلاف الروم وقادس ، وأبو نوح في السائح (اللوحة ٢٦) ، وكذلك في وجوه رؤساء الملائكة والإنجيليين بقبة الغرفة الواقعة إلى الشمال من شرقية كنيسة الدير الأحمر بسوهاج ، ففي هذه الأشكال يبدو الميل إلى التسطح واستخدام الخط السميك في التعبير عن ملامح الوجوه واضحا ، كما تتميز الأشكال بعيونها الواسعة المحملقة والخالية من التعبير . ويبدو الشبه واضحا أيضا في تمثيل طيات الثياب بالأسلوب التقليدي ، قبل أن تصبح هذه الطيات ذات ايقاع زخرفي . وتظهر الصلبان والورود المؤلفة من نقط مطموسة بين هذه الطيات بالصورة التي ظهرت عليها في ملابس القديسين في تصوير الأقباط أيضا (اللوحة ٢٦) .

وتظهر العلاقة بين الفنانين في وضوح بين شكل رئيس الملائكة ميخائيل داخل هالة كبيرة في صورة نصفية بكنيسة معبد وادي السبوع (اللوحة ٢) وبين الأشكال النصفية المجنحة للملائكة أو رموز الفضائل في باويط وسقارة (٤) .

كما تظهر هذه العلاقة في حرص المصورين على تزيين شرقيات الكنائس بموضوع الصعود والعذراء بين الرسل بالصورة التي ظهر عليها في شرقية باويط (اللوحة ٢٥) ، وقد مثل هذا الموضوع في شرقيات الكنائس النوبية ، كما أشرت من قبل .

ويمائل اصطفاف الرسل وتجاورهم في كنيسة نجع العقبة ، وكنيسة الملائكة بتاميت (اللوحة ٩) ، وفي شرقية كاتدرائية فرس (اللوحة ٢٨) ، وكذلك ما كان موجودا على جدران كنيسة القلعة بفرس (٥) ، ما يوجد في تصاوير باويط وسقارة ، ودير السريان بوادي النطرون ، وذلك بتصويرة تمثل الصعود والعذراء بين الرسل ، من القرن التاسع الميلادي .

ومن موضوعات العهد القديم التي مثلت في الكنيستين القبطية والنوبية موضوع الفنية العبرانيين في أتون النار ، ويتمثل تصوير الموضوع في الكنيستين ،

مع اختلافات بسيطة تظهر في وضع رئيس الملائكة ميخائيل ، وفي بعض الأزياء وزخارفها (١٠) . (اللوحة ٢٥) .

كذلك تشبه تصاوير القديسين الفرسان في كنائس النوبة - ومنها ما في اللوحات ١٠ ، ١٣ ، ١٤ - أشكال القديسين الفرسان في التصوير القبطي (١١) ، وإن كانت صلة هذه الأشكال بالفن الإسلامي أكثر وضوحا .

وتظهر في تصويره العذراء التي ترضع الطفل في كاتدرائية فرس (اللوحة ٢٦) صلة واضحة بالتصوير التي تمثل نفس الموضوع والمحرطة في المنحف القبطي (٨) وإن كان ميخائيل يري فيها دليلا على تمثيل معتقدات المذهب المكني (٩) .

كما يظهر ارتباط النوبة بالكنيسة القبطية - كما أثرت من قبل - في الحرص على تمثيل الزى الخاص بأصحاب المذهب المونوفيزيتي ، والذي يظهر في السمة بوجه خاص .

وتجلى الصلة الفنية كذلك في ندرة تمثيل موضوعات الآلم في الكنيستين ، إذ تقتصر تمثيل هذا الموضوع في كاتدرائية فرس على دائرة تضم بعض هذه الموضوعات في صورة واحدة ، وهي ظاهرة تتفق وما سبق أن أثرت إليه عند الحديث عن سمات تصوير الأقباط في الفصل الأول . وتشترك الكنيستان كذلك في استخدام الألوان المائية لتنفيذ التصاوير على الجدران ، وفي عدم وجود خطة واضحة لوضع التصاوير في أماكن معينة بالكنيسة ، كما سيأتي .

ورغم ما تقدم فإن هذا التأثير الفني القبطي يعد محدودا إذا قيس بما وجد من تأثيرات فنية أخرى ، ومنها التأثير الفني السورى والنسطيني . وكان - وصور هذا التأثير إلى النوبة أمرا طبيعيا مع أهمية الدور الذي قامت به المنطقة السورية النسطينية أثناء الحركة الأيقونية ، ومع وقوع هذا التأثير على فن الأقباط في مصر ، ووجود مزار للنوبيين في كنيسة الميلاد ببيت لحم حتى ١٣٣٥م (١٠) .

ويظهر هذا التأثير الفني في تصوير بعض الشخصيات النوبية السورية كما ورد ، وفيما أشار إليه فيتسمان من تأثيرات على تصاوير كاتدرائية فرس مثل شكل المنود في تصويره الميلاد (اللوحة ٤٠) ، والذي أخذ فيه المنح وبه حنية بشكل

ثقب المفتاح . وهو نفس الشكل الذي ظهر في تصويره الميلاد بكنيسة عبد الله شرقى (اللوحة ١٦) . ويرى فيتسمان أن أول ظهور لهذا الشكل كان على غطاء صندوق نخائر بالفاتيكان ، وهو من تذكارات الحج ، ويرجع إلى القرن السابع الميلادي . كما يرى هذا الشكل في بعض أيقونات دير سانت كاترين المنفذة في فلسطين (١١) .

ويرى فيتسمان في تصويره العبرانيين الثلاثة في أنون النار بكاتدرائية فرس (اللوحة ٣٥) أوجه شبه مع نماذج سورية فلسطينية ، ومع أيقونة بدير سانت كاترين بسياء (١٢) ولكنني ألاحظ أن تصويره فرس تحمل سمات وطنية وتتفق مع الطراز الذي تنتمي إليه كما أن وضع الملاك بين الفنية يخلف عن وضعه في النموذج الذي يستشهد به فيتسمان ، حيث يظهر مجاورا لهم في وضعة ثلاثية الأربع .

ويربط فيتسمان بين الطيات التي ظهرت على أزياء الرسل في حنية الشرقية بكاتدرائية فرس (اللوحتان ٢٨ ، ٢٩) في منتصف القرن التاسع واتخذت شكل خطوط مزدوجة ، وبين ما يوجد على أزياء بعض الأشكال في المخطوطات السورية وفي أيقونات دير سانت كاترين (١٣) .

وأرى أن هذا الشكل المعبر عن الطيات يختلف كثيرا عن تلك الطيات المنفذة على أزياء الأشكال التي استشهد بها - وهي للقديس بولا في مخطوط محفوظ بالمكتبة الأهلية في باريس ، وإبراهيم وساره في مخطوط بنفس المكتبة ، - والعبرانيين في أيقونة سيناء - إذ اتخذت هذه الطيات لها في النوبة شكلا زخرفيا ابتعد بها عن الغرض الأول من رسمها وهو تمثيل الطيات على الملابس (أنظر اللوحات ٩ ، ٣٢ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٤٨) .

وطور الفنان النوبي أشكالها مع مرور الوقت ، فتعددت الخطوط المزدوجة واقتربت من بعضها ، ثم وضع بينها زخارف من وريادات مؤلفة من نقط مطموسة والحقيقة أن شكل هذه الخطوط المزدوجة - والتي يبدو فيها حرص المصور على إبراز الإيقاع الزخرفي - يبدو أكثر اقترابا من شكل الخطوط على ملابس دسقوريدس وأحد تلامذته بمخطوط خواص العقاقير (٦٢٦هـ - ١٢٢٩م) المحفوظ في طوبقا بوسراي في استانبول (١٤) .

ويرى كثير من الباحثين أن تصاوير كنائس النوبة أكثر اتصالاً بالفن البيزنطى (١٥) ، ويتمثل هذا التأثير فى تصوير بعض الأشكال والموضوعات ذات الطابع المشترك كالصعود وتمثيل الرسل والقديسين ، غير أن هذا التأثير يبدو أكثر وضوحاً فى الحرص على طابع الفخامة فى تصوير الشخصيات الملكية والدينية وتمثيلها فى حماية المسيح أو العذراء أو بعض القديسين (١٦) ، وفى تعدد أشكال المسيح والعذراء . وتظهر فى تصاوير القرن الثانى عشر بكاتدرائية فرس سمات بيزنطية ميزت بعض الأشكال ، ويتفق وجود هذه السمات فى إضفاء لمسة من الطابع الإنسانى فى تمثيل العذراء والطفل كما هى الحال فى التصويرة التى تمثلهما بحميان أميرة نوبية (اللوحة ٤٧) ، إذ تتطلع العذراء إلى الطفل كما ينطلق الطفل إليها ، ونفذ المصور ذلك بتحويل عيني كل منهما ناحية الآخر وهو وضع يخالف ما يوجد فى التصاوير السابقة لهذه التصويرة . كذلك تظهر فى طيات خمار العذراء ثنيات وطيات تماثل ما يظهر فى التصوير البيزنطى (١٧) ، ويختلف شكل الخمار هنا عن شكله فى التصاوير السابقة للعذراء .

ويظهر هذا التأثير الفنى البيزنطى فى التصويرة التى تمثل رأس المسيح داخل هالة بكاتدرائية فرس (١٨) ، ويتجلى فيها الأسلوب المعبر الذى ظهر فى بيزنطة بعد انتهاء الحركة اللايقونية بتأثير من الفنون الكلاسيكية (١٩) ، كما يتمثل هذا التأثير فى تصويرة العذراء والطفل فى الكاتدرائية أيضاً (اللوحة ٤٨) ، حيث صور الاثنان بنفس الأسلوب الذى صورت به عذراء فلاديمير بموسكو والمؤرخة بالقرن الثانى عشر (٢٠) .

وفيما يتعلق بوجود خطة خاصة بترتيب التصاوير فى مواضع معينة على جدران الكنائس فى بلاد النوبة - كما يظهر فى الكنائس البيزنطية - فإن من الواضح أن هذا الأمر قد اقتصر فى النوبة على تصاوير قليلة ، منها تصويرة الصعود والعذراء بين الرسل فى شرقيات الكنائس ، وتصويرة الميلاد على الجدار الشرقى للبلاطة الشمالية فى الكنائس التى عثر بها على تصاوير تمثل هذا الموضوع (٢١) .

وتتفق كنائس النوبة فى هذا مع كنائس الأقباط . وقد لاحظ جاكوبوليسكى أن أشكال الأساقفة ونواب الملوك والملوك فى كاتدرائية فرس قد صورت فى الرواق

الأوسط والبلاطة الجنوبية والمزار الجنوبي ، وأن البلاطة الشمالية قد اشتملت مع العديد من التصاوير الأخرى على تصويرة الملكة الأم مارتا ، وبقية تصاوير سيدات البلاط النوبى ، إلا أنه يقر بعدم وجود قاعدة لترتيب التصاوير بصفة عامة (٢٢) ، وهذا ما يلاحظه أيضاً كل من فيتسمان ومورسيل (٢٣) .

وإذا كنا قد تحدثنا عن دور مصر الإسلامية فى إيجاد المزيد من فرص الإحتكاك بالفنون الأخرى أمام النوبة ، فإن التأثيرات الفنية الإسلامية تظهر أيضاً بصورة واضحة ، بل يمكن القول بأن وجود هذه التأثيرات هو الذى منح فن التصوير النوبى شخصيته المميزة ، وسماته التى تميز بها عن بقية فنون التصوير فى الكنائس الشرقية الأخرى .

وكانت بعض هذه التأثيرات الفنية إسلامية خالصة ، وبعضها الآخر عبارة عن عناصر فنية هليينستية وساسانية ، وجدت طريقها إلى فن التصوير النوبى عبر الفن الإسلامى الذى أضفى عليها من روحه الكثير فجعلها إسلامية الطابع والروح .

وتتمثل هذه التأثيرات الفنية الإسلامية بصفة عامة فى بروز الطابع الزخرفى فى التصاوير النوبية ، وبخاصة خلال المرحلة الثانية من تطور هذا الفن والتى تبدأ وتنتهى مع بداية ونهاية عصر الرخاء فى التاريخ الحضارى لممالك النوبة المسيحية . ويظهر هذا الطابع الزخرفى فى إثراء الثياب والفرش والعروش وكسوة الخيل والإطارات بالوحدات والعناصر الزخرفية بصورة لا نجدها فى تصاوير الكنائس المسيحية الأخرى . ويتجلى الاختلاف فى أن هذا الميل إلى الزخرفة الغلبة قد أصبح اعتباراً من بداية المرحلة الثانية ظاهرة عامة ، بينما نجد هذا الميل فى الكنائس الشرقية الأخرى قاصراً على فترة من الفترات أو على أزياء بعض الأشكال فقط .

ونرى هذا الثراء الزخرفى فيما حدث للطيات التقليدية من تجريد ، وبذلك أصبح الغرض الزخرفى هو المقصود من تمثيلها ، فظهرت فى شكل خطوط مزدوجة ، ثم رصع الفنان المصور ما بينها من مساحات خالية بما يمثل الأحجار الكريمة أو الوريدات والصلبان . ولم تقتصر زخرفة السطوح فى التصاوير النوبية على هذا الأسلوب ، فقد لجأ الفنان أيضاً إلى تزيينها بما يمثل التطريز بالأحجار الكريمة ، وأشكال الشباك والوحدات المنتشرة كالدوائر الصغيرة والكبيرة وحبيبات

التلوين والورود . وكان ما ظهر من هذه الوحدات في تصاوير المرحلة الأولى قليلا (الأشكال ١٦ - ١٨) ، إلا أنه كان تمهيدا لما ظهر من تعقيد وثرأ بعد ذلك (الأشكال ١٩ - ٢٤) .

وقد ظهرت هذه الأساليب والوحدات الزخرفية على كثير من التصاوير الإسلامية ، ويرجع منها إلى العصر الأموي بصورة بالألوان المائية على الحصن تمثل الخليفة على العرش مع اثنين من أتباعه ، عثر عليها في قاعة الاستقبال بقصر عمره ، وقد زين هذا القصر بتصاويره في عصر الوليد بن عبد الملك بين سنتي ٩٢ ، ٩٦ هـ (٧١١ - ٧١٥ م) (٢٤) ، أو في عصر هشام بن عبد الملك (١٠٥ - ١٢٥ هـ / ٧٢٤ - ٧٤٣ م) ، إذ يرجح ابتجها وزن بناءه لإقامة أحد الأميرين : الوليد الثاني أو يزيد الثالث اللذين حكما في سنتي ١٢٥ ، ١٢٦ هـ (٧٤٣ ، ٧٤٤ هـ) (٢٥) ، ونرى على أزياء التابعين في التصويرة التي أشرت إليها تلك الزخرفة الشبكية المؤلفة من خطوط متقاطعة (٢٦) .

وفي صورة أخرى عثر عليها بنفس القصر وتمثل ملوك الأرض أو أعداء الإسلام نرى الزخرفة التي تزين رداء «فيسر» على شكل دوائر بداخل كل منها شكل وريدة (٢٧) .

وفي العصر العباسي زينت ملابس الأشكال التي عثر عليها في سامرا والمنفذة بالألوان المائية على اسطوانات فخارية بخطوط متقاطعة تؤلف أشكال الشباك التي ملئت عيونها بأوراق نباتية ، أو زهور رباعية البتلات ، كما زينت عقد الخيوط بها حبيبات بيضاء (٢٨) ، ورغم أن بعض هذه الزخارف توجد على أزياء شخصيات دينية مسيحية صورت أيضا على الأسطوانات الفخارية في سامرا ، مما قد يوحي بالتأثير الفني السوري والبيزنطي ، فإن هذه الزخارف وجدت أيضا على أشكال غير دينية ، وتميزت بطابعها الإسلامي خلال القرن الثالث الهجري والحقيقة أنني لم أجد في الفنون الأخرى نماذج تشبه ما يوجد في التصاوير النوبية .

وكانت زخرفة الثياب بالوحدات المتكررة ، أحد ثلاثة أساليب ابتكرها الفنان المسلم ونفذها على أزياء أشكاله المصورة على التحف المنقولة وفي المخطوطات ، ومن ذلك إناء من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني ، زين بشكل يمثل الصائد بالباز ، ونرى في كسوة الجواد الذي يمتطيهِ الصائد زخرفة من ورود مؤلفة من نقط مطموسة (٢٩) . وتمثل الوضعة الأمامية للفارس على جواده في هذا الإناء

الشكل المؤلف الذي يظهر في تصاوير القديسين الفرمان بكنائس النوبة وكذلك في تصاوير الكنائس القبطية . وتضم كسوة الجواد على هذا الإناء اللجام بكل أجزائه ، وكسوة الرقبة ، وما زينت به الكسوة بصفة عامة من أقراص معدنية ، كما يظهر الركاب بجوار الساق الأمامية للجواد .

وكان الركاب من أجزاء الكسوة التي أدخلها المسلمون إلى بلاد النوبة مع ما كان يورد إليهم من خيل . ويسلم Steinborn بوصول هذا الجزء من الكسوة إلى النوبة من مصر في العصر الفاطمي ، ويستند في هذا إلى عدم ظهوره في كسوة الخيل التي عثر عليها في قسطل ، ثم عدم ظهوره في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين بعد أن منع إرساله إلى النوبة باعتباره جزءا من آلات القتال ، وكما يتبين من تصاوير القديسين الفرمان التي ترجع إلى هذا التاريخ . غير أن Steinborn يعتبر أن كسوة الخيل ذات أصل فارسي ، وأن العرب قد ألما بالتقاليد العسكرية الفارسية بعد أن تحقق لهم فتح بلاد فارس (٣١) ، كما ينسب تنفيذ التصويرة التي تمثل فارسا يصطاد غزالا في قصر الحير الغربي (١٠٥ - ١٢٥ هـ / ٧٢٤ - ٧٤٣) - والمحفوظة حاليا بالمتحف الوطني بدمشق (٣١) إلى الفنانين الفرس (٣٢) ، ويذكر أن الأجراس التي استخدمها محمد بن عبد الله القمي في حربه مع البجة لإخافة جمالهم ، قد اشتراها من النوبة ويستند إلى ما ذكره البلاذري عن ذلك (٣٣) .

إن وصول كسوة الخيل من مصر إلى بلاد النوبة أمر لا وجه للاختلاف فيه أما ما يذكره Steinborn بعد ذلك فأمر يحتاج إلى النقاش ، إذ غاب عن الكاتب ما هو معروف عن تاريخ الفروسية عند العرب ، وما ورد في تاريخهم عن الخيل ، وما عرفوه من الركاب الجلدي والخشبي والحديدي (٣٤) ، وتمثيل كسوة الخيل في بعض المنحوتات الساسانية في برسبوليس ونقش رستم في النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي ، وفي النصف الأول من القرن الخامس أيضا ، أمر مسلم به (٣٥) ، غير أن ذلك لا يعني تنفيذ تصويرة قصر الحير الغربي على يد فنان فارسي ، رغم ما قد يوجد من تأثيرات فنية ساسانية على الفن الإسلامي في ذلك الوقت ، كما أن ذلك لا يعني عدم استخدام المسلمين لكسوة الخيل . وهناك تصاوير إسلامية عديدة أخرى مثلت بها الخيول وكسوتها ، وتثبت أشكالها تأثيرها الكبير

على تصاوير النوبة ، ومن ذلك رسم فارس على ورقة في مجموعة الأرشيديف
رينر بالمكتبة الأهلية في فيينا ، عثر عليها في مصر ، وترجع إلى القرن الرابع
الهجري (العاشر الميلادي) ، وتظهر بها قطعة الرأس وحزام الأنف وشريط الوجنة
والعنان (٣٦) . وفي صورة أخرى تمثل معركة حربية على ورقة من القرن
الحادي عشر أو الثاني عشر الميلاديين - وهي من مصر أيضا ، ويحتفظ بها
المتحف البريطاني - نجد أجزاء الكسوة وتشمل حزام الصدر والركاب (٣٧) ، كما
نجد أجزاءها المختلفة في تصاوير نسختين من كتاب البيطرة لأحمد بن الحسن بن
الأحنف إحداهما بدار الكتب المصرية (٦٠٥ هـ / ١٢٠٩ م) ، والأخرى بمكتبة
متحف طوبيا بوسراي في استانبول (٦٠٦ هـ / ١٢١٠ م) (٣٨) ، وكذلك في
نسختين من مخطوط مقامات الحريري ، إحداهما من عمل يحيى بن محمود
الواسطي ببغداد (٦٣٤ هـ / ١٢٣٧ م) ، وهي بالمكتبة الأهلية في باريس (٣٩) ،
والثانية محفوظة بالمكتبة البودلية في أكسفورد (٤٠) (٧٣٨ هـ / ١٣٣٧ م) .

ولا يعنى ما تقدم إنكار وجود التأثير الفني الساساني على فن التصوير ببلاط
النوبة ، ولكن المرجح هو وصول هذا التأثير إلى هذه البلاد من خلال الإنتاج الفني
الإسلامي ، ومثال ذلك ظهور التاج ذي القرنين والهِلال على رأس الشكل الذي
يمثل كسرى بتصويره ملوك الأرض . ورغم هذا فإن هذا التاج ينسب إلى التأثير
المروى ، ويربط البعض بينه وبين غطاء الرأس الخاص بآمون في الفن المصري
القديم ، أو غطاء الرأس ذي القرنين الخاص بالإسكندر الأكبر (٤١) ، كما ينسب
أيضا إلى التأثير الحميري على بلاد النوبة ، وإلى تاج أبرهة ذي المنار بن ذي
القرنين الحميري ، والذي عرف بالصعب ذي القرنين (٤٢) .

أما ما يذكره Steinborn عما ورد في كتاب فتوح البلدان ، فلم أجد نصا يشير
إلى شراء القمى للأجراس من النوبة ، والنص الذي أورده البلاذري هو : « فلما
وافى المعدن حمل الميرة في المراكب من القلزم إلى بلاد البجة ووافى ساحلا
يعرف بعيزاب . فوافته المراكب هناك . فاستعان بتلك الميرة وتقوتها ومن معه
حتى وصل إلى قلعة ملك البجة . فناهضه . وكان في عدة يسيره فخرج إليه
البجوى في الدهم على إبل محزومة . فعمد القمى إلى الأجراس فقلدها الخيل . فلما
سمعت الإبل أصواتها تقطعت بالبجويين في الأدوية والجبال (٤٣) .

ولا تقتصر التأثيرات الفنية الإسلامية على ما تقدم ذكره ، بل تمتد إلى السمات
الفنية الأسلوبية ، إذ كانت صفة البساطة وعدم التعقيد من سمات المدرسة العربية
للتصوير ، وتظهر هذه السمة في تصاوير النوبة في رسم العمار ب طريقة تخطيطية
إصطلاحية ، كما يبدو واضحا في رسم المنود بتصاوير الميلاد ، وفي شكل
الكنيستين بتصويرتي فرس وعبد القادر (الشكل ٥ - ب) . كما يبرز هذه السمة
في رسم النباتات محورا ، وهذا ما نلاحظه في التصاوير التي تمثل النساء
بكاتدرائية فرس (٤٤) . وتتمثل ظاهرة الاهتمام بالشخصية الرئيسية في التصويرة
- وهي من السمات الفنية الشرقية بصفة عامة (٤٥) - في تمثيل شكل العذراء
بتصاوير الميلاد وتظهر الجلسة الشرقية ووضع الرأس في الأشكال التي تمثل
القديس يوسف (اللوحة ٤٠) في كثير من التصاوير الإسلامية (٤٦) .

وتبرز لنا التصاوير التي تمثل الموضوعات القصصية كالميلاد والام المسيح -
رغم قلة عددها - الكثير من السمات الفنية التي تؤكد صلة فن التصوير في بلاد
النوبة بفنون المنطقة التي ظهر فيها الفن المصري القديم والفن العراقي القديم
والفنون الإيرانية والفن المسيحي الشرقي والفن الإسلامي ، بما تميزت به من
خصائص فنية عامة ، مثل إغفال رسم الأرضية والخلفية ، وعدم التعبير عن
العمق أو التجسيم أو الظل والنور ، واستخدام المنظور التقليدي في رسم العمار
والفرش والعروش ومساند الأقدام ، وعدم مراعاة النسب التشريحية ، واتباع
الأسلوب التخطيطي في رسم الأشكال . وتتميز كثير من التصاوير الشخصية
النوبية أيضا ببعض هذه السمات .

ويمكن القول بأن المصورين في بلاد النوبة قد استطاعوا خلال المرحلة الأولى
أن يتعرفوا على ما عاصروهم من فنون في البلدان المجاورة ، وأن يهضموا ما
وصلهم منها ، ليظهر أسلوبهم الخاص في المرحلة الثانية فيما انتجوه من أعمال
كبيرة ، لم تقطع صلتها تماما بالفنون المعاصرة لها ، وإنما استطاعت أن تعكس
الاتجاهات الفنية السائدة ، من خلال أسلوب فني خاص جمع بين الطابع الزخرفي
والإتجاه الواقعي ، الذي تمثل فيما انتج من صور شخصية للملوك والملكات ونواب
الملوك والأساقفة بعلامهم النوبية المميزة ، واستطاعت كذلك أن تعكس لنا خبرة
مصورى النوبة وقدرتهم على تقديم طراز فني له سماته الخاصة ، في الوقت الذي
حافظوا فيه أيضا على انتمائهم للإتجاه الفني العام في الكنيسة الشرقية .

الهوامش

هوامش الفصل الأول

- (١) محمد غيطاس ، حملة اليونسكو وأضواء جديدة على تاريخ النوبة ، ص ٩٥ - ٩٦ .
- (٢) Helen Cardner, Art through the ages, p. 191
- (٣) Rice, D.T., Byzantine art, pp. 110f, Janson, H.W., History of art, p. 194.
- (٤) Helen Gardner, op. cit., p. 193
- (٥) Grabar, A., Christian Iconography, A Study of its Origins, p. 10; Janson, H. W., op. cit., p. 194
- (٦) سعاد ماهر وحشمت مسيحة ، منسوجات المتحف القبطي ، ص ٥٦ - ٦٨ .
- (٧) سعاد ماهر ، الفن القبطي ، ص ٢٣ .
- (٨) سعاد ماهر ، وحشمت مسيحة ، المرجع السابق ، ص ٦٦ .
- (٩) ثروت عكاشة ، موسوعة الفن المصري ، ج ٣ ، ص ١٤٠٨ و ص ١٤١٤ .
- (١٠) المرجع السابق ، ص ١٤٠٨ .
- (١١) جورج فيرجسون ، الرموز المسيحية ودلالاتها ، ص ٧٣ .
- (١٢) المرجع السابق ، ص ٤٠ - ٤١ .
- (١٣) المرجع السابق ، ص ١٠٨ - ١١٠ .
- (١٤) Rice, D.T., op. cit., p. 108.
- (١٥) رؤوف حبيب ، دليل المتحف القبطي ، ص ١٣٧ .
- (١٦) جورج فيرجسون ، المرجع السابق ، ص ٥٧ - ٥٨ .
- (١٧) المرجع السابق ، ص ٥٨ .
- (١٨) Weitzmann, K., some remarks on the sources of the fresco Paintings of the Kathedrale of Faras, Nubische Kunst, p. 326; Wessel, K., Coptic art, p. 166.
- (١٩) Rice, D.T., op. cit., p. 47
- (٢٠) Rice, D.T., op. cit., p. 45.
- (٢١) Janson, H.W., op. cit., p. 203.

Du Bourguet, L'art Copte, p. 135

Chadot, Le monastère et la nécropole de Baouit, Vol. II, pl. XLV, et vol. III, Pls IV - V.

Chenout, E., Fouilles à Baouit, MIFAO XIII, pl. LXVIII.

بالمتحف القبطي (رقم السجل ٧١١٨ / ١٤٢٢٢).

Cruséens, Les Caractéristiques de L'art Copte, p. 68

Wessel K., Coptic art, p. 165

Alexandre Badawy, op. cit., p. 49

Costigan, Sculpture and Painting in Coptic art, Bull. de la soc. d'Arch. Copte III, p. 52.

Idem, op. cit., Vol. III, Pls XVI - XVII

Grønhaugen, op. cit., pp. 61 - 62

Alexandre Badawy, op. cit., p. 53

رقم السجل بالمتحف القبطي ٧١١٢

رقم السجل بالمتحف القبطي ٨٠١٢

رقم السجل بالمتحف القبطي ٧٩٨٧

رقم السجل بالمتحف القبطي ٧٩٥١

Du Bourguet, L'art Copte, p. 132

Wessel, K., Coptic art, p. 167

Quibell, Excavations at Saqqara, IV, p. 1

Quibell, Excavations at Saqqara, III, pl. VIII

Ibid., pl. IX

Helen Gardner, op. cit., p. 208.

ستيفن رسيمن ، الحصرة لبرطية ، ص ٢٣٠ .

Rice, op. cit., p. 138

Rice, D. T., op. cit., p. 92

Chatzidakis, M., Byzantine and early medieval Painting, p. 13

Rice, D. T., op. cit., pp. 156, 166, 179 and 184

Michael Gough, The origins of Christian art, p. 69.

Helen Gardner, op. cit., p. 192

Idem, op. cit., p. 205, fig. 206 and color plate 24

قامت الحركة اللا أيقونية أو حركة كاسري الصور إثر إصرار الإمبراطور
أباطرة الأسرة الأيسورية - أمرا في سنة ٧٢٦م بإزالة أيقونة المسيح اللاسعة
ملاحق القصر الإمبراطوري في العاصمة ، وعندما شرع في محاربة الأيقونيين
بكل وجه ثورة عارمة من العامة قابلها بالقمع ، وعزل من عارضه ، وأمر بدم
جميع أيقونات المسيح والقديسين ، وكان قيام هذه الحركة رد فعل طبيعي
كنسب الأيقونة أو الصورة القبطية المسيحية ترجمة من القناسة وصلت إلى حد العبد
حتى أنها كرمت بالخور وإلقاء الشموع أمامها ، وتعلق الأكاليل عليها ،
صلاة لها مسمى بصلاة التكريس . ولم يبق الأمر عند هذا الحد ، فقد شاعت عندها
تصور معجزات مثل شفاء المرضى ، وخروج النمل منها ، مما دفع بالكثيرين إلى استد
لها والتعاطي للبركة منها ، بل وصل الأمر بالبعض إلى سحقها وإذابة مسحوقها في الماء
وتناولها كنواء . وقد استمرت هذه الحركة مدة مائة وسبعة عشر عاما ، وكانت
على يد ثيودورا أرملة ثيوفيلس (٨٢٩ - ٨٤٢) في سنة ٨٤٣م أنظر : هسي .
البرطية ، ص ١٣٥ : متى المسكين ، حياة الصلاة الأرثوذكسية ، ص ٦٧٨ .
تدرس يعقوب ملطي ، دراسات في القبط الكسي والأيقنة ، ص ٢٥٥ .

Du Bourguet, Early christian painting, p. 13

Idem, A., The necropolis of El-Bagawat in Kharga Oasis, p. 44.

Alexandre Badawy, L'art Copte, Les influences hellénistiques, p. 37.

نفع بالويط على الناطق العربي الليل بمركز لبيروت . وكشفت الحفائر بها عن
ومرات عديدة ، وبدأت هذه الحفائر على يد المعهد الفرنسي للأثار تحت إشراف
منذ عام ١٩٠١ . ثم واصل القيام بها شابا () عام ١٩١١ ، وعثر على
البيوت في الحراء محفنة مبهمة . لم توفقت بها عمليات القبط وتعرضت المقتطفة
إلى أن استؤنفت تحت إشراف الأستاذ عبد الرحمن عبد القواب سنة ١٩٧٦ ،
الحفائر في هذه السنة عن تصاوير جديدة على جدران بعض الكنائس .

سأ كويل الحفر في دير الأنبا حيرميا بسفارة سنة ١٩٠٦م ، وكشفت عن كنيسة
تحت الأرض تضمها الآن قاعة خاصة بالمتحف القبطي . ويرجع هذا الدير إلى حوالي
القرن الخامس ، وذلك بناء على بعض الشواهد الأثرية التي ذكرها كويل في
تقارير حفائره ، أنظر :
Quibell, J.E., Excavations at Saqqara, Part IV, pp. 1 - V.

هوامش الفصل الثانى

Gartkiewicz, An introduction to the History of Nubian church Architecture, p. 61.

Ibid., p. 61, Note 53.

Milham, churches in Lower Nubia, pp 71

Somers clarke, christian Antiquities in the Nile Vally, p. 13.

Lepsius, R., Letters from Egypt, Ethiopia and the Peninsula of sinai, p. 162

Milham, op. cit., p. 6

Jakobielski, Bishopric, p. 29.

Gartkiewicz, op. cit., p. 68

كشفت الحفائر فى قلعة عدة عن كنائس لم تكن معروفة من قبل ، استخدمت فى بعضها
الأعمدة الحجرية لفصل الرواق الأوسط عن البلاطات الجانبية أنظر :

Millet, N., Gebel Adda. Actes du II Symposium, P. 118.

Michalowski, Polish excavations at Faras, 1963-64, Kush XIII, pp. 179 F.

Gartkiewicz, op. cit., p. 70.

Somers clarke, op. cit., p. 13.

Gartkiewicz, op. cit., p. 71.

وظهر الحجاب فى كنائس النوبة فى شكل درابزين خشبى أو حجرى مفرغ ، كما ظهر
فى الغالب على هيئة جدار منخفض مبني بالطوب لا يزيد ارتفاعه عن متر واحد ، أو
على هيئة جدار عال يصل ارتفاعه أحيانا إلى ثلاثة أمتار وبه مداخل ونوافذ .
Ibid., p. 53, Note 31 .

Milham, op. cit., p. 11.

Ibid., p. 12.

Ibid

Somers clarke, op. cit., pp. 31, 90 and 92, Pls. XXV - XXVI.

Somers clarke, op. cit., p. 32.

Rice, op. cit., P. 109.

Du Bourguct, La Peinture murale copte: Quelques Problemes devant la Peinture murale Nu- (٥٧)

biene. p. 306

Ibid p. 307

Rice, D. I. p. cit., p. 112.

Chatzidakis, M., op. cit., p. 2.

Helen Gardner, op. cit., pp. 209 F.

Chatzidakis, M., op. cit., p. 15.

Meinardus, O., The Semi-domes of the Red Monastery at Sohag, pp. 81 f.

Butler, Ancient Coptic Churches, Vol. II, p. 94.

(٥٦) الشابتى ، الديارات ، ص ٢٨٤ .

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

(٥)

(٦)

(٧)

(٨)

(٩)

(١٠)

(١١)

(١٢)

(١٣)

(١٤)

(١٥)

(١٦)

(١٧)

(١٨)

(٥٦)

(٥٨)

(٥٩)

(٦١)

(٦٢)

(٦٣)

(٦٤)

(٦٥)

ويقع هذا الدير على بعد حوالي ٢ كم من فرس ، وقد أشار إليه حريفيث وسومرز كلارك
وكيث سيلى وإلى الأبنية المتهمة فيه ، والتي كانت تغطيها أقبية بالطوب اللين .

Somers Clarke, op. cit. p. 73; Griffith, LAAA, XIV, p. 94; Keith Seele, Ballana, Qus: أنظر
Ibid and Qasr [I] Wier, Actes du II symposium, p. 31.

Gartkiewicz, op. cit., Fig. 8, B2 and p. 81

Ibid., Fig. 8, A3

(٢٥)
(٢٦)
(٢٧) تم التقيب عن كنيسة الأعمدة الجرانيتية فى دنقلة العجوز خلال المواسم الخمسة الأولى
من عمل البعثة البولندية فى دنقلة العجوز . وأبعاد هذه الكنيسة ٢٩,٥ x ٢٤ مترا ، وبها
١٦ عمودا جرانيتيا . ويذكر ميخالوفسكى أن العناصر الزخرفية على تيجان أعمدة هذه
الكنيسة تشبه ما عثر عليه فى كاندرائية فرس ، وأن النقوش التى عثر عليها فى كنيسة
دنقلة تثبت أنها بنيت فى بداية القرن الثامن أو ربما نهاية القرن السابع الميلادى .

Michalowski, Les Fouilles Polonaises à Dongola, pp. 163-165, Fig. 10.

بل ويرجح ميخالوفسكى أن بناءها قد سبق تجديد كاندرائية فرس على يد الأسقف بولس
سنة ٧٠٧ م . وعلى هذا يكون التأثير قد تم من كنيسة دنقلة على هذه الكاندرائية .

Michalowski, Open Problems, p. 16.

(٢٨) كاندرائية بولس فى فرس هى الكاندرائية التى سبقت الإشارة إليها بعد تجديدات وزيادات
بولس الأسقف الخامس لفرس سنة ٧٠٧ . وقد شملت أعماله إضافة بلاطتين لتصبح
الكنيسة ذات خمس بلاطات ، مع إجراء تعديلات كثيرة بداخلها مثل تشييد درج
الكهوت فى حنية الشرقية النصف دائرية . واستخدمت الأعمدة الجرانيتية بدلا من تلك
التي من الحجر الرملى الأحمر .

Michalowski, Kush XIII, pp. 186f; id., Kathedrale, p. 66; Jakobielski, Bishopric, pp. 47f.

Gartkiewicz, op. cit., Fig. 13.

Ibid., p. 81.

(٢٩)
(٤٠)
(٤١) كان صحن هذه الكنيسة التى يطلق عليها كاندرائية العذراء مريم يتكون من رواق أوسط
وبلاطتين فى كل من الجانبين الشمالى والجنوبى لهذا الرواق ، وتم التقسيم بواسطة
بائكتين من العقود والدعامات الحجرية ، وصفيين من الأعمدة الجرانيتية ، ستة بكل
صف ، ومن المرجح أن أغلب الأحجار المستخدمة فى بناء هذه الكنيسة قد أخذت من
معبد وثنى فنييم .

Plumley, J.M., Qasr Ibrim 1963-1964, JEA 50, p. 3.; Emery, W., Buhen, Kor, The Nubian

Gartkiewicz, op. cit., p. 53.

Somers Clarke, op. cit., p. 31.

Monneret de Villard, Nub. Med., III, pp. 1-52; cf. Gartkiewicz, op. cit., pp. 53, 55.

Adams, W., Architectural Evolution of the Nubian church, 500-1400 A.D. in: JARCE 4 (٢٢)
(Cairo 1965), pp. 87 - 139.

Michalowski, Open Problems of Nubian art and Culture in the Light of the discoveries at Fa- (٢٣)
Nubische Kunst, p. 17

Gartkiewicz, op. cit., Fig. 8, A1.

Ibid., Fig. 10.

Michalowski, k., Kush XIII, pp. 180-183.

Michalowski, Les Fouilles Polonaises à Dongola: وأنظر أيضا: Gartkiewicz, op. cit., p. 73. (٢٧)
Nubische Kunst, P. 163, Fig. 10.

Gartkiewicz, op. cit., Fig. 8, A2.

Ibid., Fig. 8, B1.

(٢٨)
(٢٩)
(٣٠) بنيت هذه الكاندرائية فوق الكنيسة المبينة بالطوب اللين ، واستخدمت فى بنائها أحجار
قصر حكام نوباديا المتهمة ، وكانت ذات ثلاث بلاطات ، ومن المرجح أن بناءها قد تم فى
حوالى نهاية الربع الأول من القرن السابع الميلادى . أنظر:

Michalowski, Kush XIII, p. 186; id., Kathedrale, pp. 57-64; Jakobielski, Bishopric, pp. 25-32.

Gartkiewicz, op. cit., Fig. 11.

Ibid., p. 79.

(٣١)
(٣٢)
(٣٣) تؤرخ الكنيسة الجنوبية فى فرس بالقرن السادس أو السابع الميلادى ، اعتمادا على دراسة
النقوش القبطية فيها ، ويضعها آدمز بين كدانس النمط 2 (٦٥٠ - ٨٠٠ م) ، أنظر:
Adams, JARCE 4, pp. 107 f. إلا أن جاكوبوليسكى يشير إلى أنها تحتوى على سمات أقدم
مثل عدم وجود ممر خلف حنية الشرقية بالهيكل ، أنظر: Jakobielski, Bishopric, p. 22.
وقد قام كل من ميلهام وجريفيث بفحص هذه الكنيسة وأشار إليها أيضا كل من دى فيار
وميخالوفسكى ، أنظر: Mileham, op. cit., pp. 31-34; Griffith, Oxford Excavations in Nubia, p. 55.
LAAAXIV, pp. 93 - 94; De Villard, Nub. Med., I, p. 191; Michalowski, Kathedrale, p. 55.

Gartkiewicz, op. cit., Fig. 12.

... ..

11-11-11

وقد تم التفتت عن هذه القضية في سنة ١٩٧٤ ، على يد لجنة لدراسة الأمر
مختصة من طرف من طرف الحكومة.

2010-2011

وكانت جديّة تصل بعدة لغات في سنة المعز سنة ١١٢٤، وذلك على الفصيح الشرقي
في سنة طيناً حوالي ٢ كم وعرضها ١,٦ كم.

(Faint, illegible handwritten notes)

THE END

1992-1993

1254

Figure 2

1992-93

(٢٠) عودتہ آکر ماہِ لولہ قریب مزی قلعہ، وقتِ انتظار لیا اور پھر: یسویہ جہ
زمرہ ۱۹۱۴ء، ویمز کلارک لٹریچر فاؤنڈیشن ۱۹۱۰ء، لندن:

[illegible]

وكان السير محاطاً بأسوار من الأحجار كانت تعلقات من الطين ، أما النجاسة بيوت
حتى مستوى النواقة بأحجار ومية بيضاء تحت جيتا ، وعلى تلك الأجر ، وكسبت
حترقها من الحطب بالطلاء وزخرف بالتمليز .

(٥١) ثبتت هذه الكمية قرب كنسرية قروس علم ١٢٠٠م على يد نائب الملك في توليدية
عسقلان، وبعد استخمت بوصفها كنسرية لقرية جمدانصفت كنسرية قروس جبر
سنة ١٢٧٩ و ١٢٨٩.

Washington, D.C. 20540

1990年12月15日

1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 26

Journal of Management Education 33(1)

1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 26

12. 05. 2011

24510

10.8362

وبالاحاطة وهذه خطاً في ترتيب الحروف الألفية في هذا القدر (ن) ، حيث أن في
حكمة قصور في ترتيب الحروف الألفية في مقتطف موروث (٦) وفي ر الحرف الألفي فكيف
الطوبى موروث (٦) ، ولكن هو الصحيح .

(٢٠) جمع تاليفت على مسافة بضعة كيلو مترات شمالاً لؤمصر.

1975-1976, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 2681, 268

(١٢) بيت الحجة الحزبية في مزو طرق المغرب القرن ١٥ هـ.

[illegible]

(٦٣) قلّغ كتيبة عبد القادر على الحادّ الغربيّ كليل على منح من يبعد نحو ميل شماليّ
مخزرة أبو سرّ حواريّ الشان الثاني ، وعلى قمة التي يوجد متفان شيخ مسلم اسمه عبد
القادر ، والكتيبة مبنية بالغرب للجن ، وتتميز بصرّ حجمها .

Source: Clarke, op. cit., p. 54, pl. IX, Fig. 1. Gravel, L.A. 11, p. 65. Mammals of Villavieja
Vol. 1, pp. 214-217 and III, pls. CLXXXV - CLXXX

Continued on p. 92, note 34

Ex. 1, Pr. 2, (2)

Ex. 27. 95. Fig. 22.

(٦٧) تقع كعبة نجع العفة وكعبة المصيق وكعبة نبعه لعلكة شمالى المعركة على الشاطئ الغربى للبحر ، واختلف المؤرخون فى الفصل بين الكعبتين الثلاث من ناحية التسمية لوجودها فى منطقة واحدة ، فقد أطلق فيرث على كعبة نجع العفة المثار ليلها اسم كعبة المصيق .

Firth, A.S.M., Report for 1910-1911, p. 234.

كما يطلق سومرز كلارك على كنيسة شيمة اسم كنيسة المصنق أيضا .

Somers Clarke, op. cit., pp. 81-82, pl. XX, Fig 2.
De Villard, Nub. Med., I, p. 78;

ونظر أيضا:

Adams, post Pharaonic Nubia in the Light of Archaeology III, JEA 52, P. 151.

(٦٨) بنيت قبة هذه الكنيسة بالطوب اللبن ، وتحملها أربع دعائم ، وكان على كلا جانبي الرواق الأوسط الذي تتوسطه هذه القبة ، - بلاطنان يستقيهما قبوان ، وينتهيان من الشرق والغرب بغرفة يغطيها قبر أيضا . وكان الدرج يقع في الغرفة الجنوبية الغربية أنظر :

Mileham, op. cit., pp. 38 F. 27; Somers Clarke, op. cit; p. 70, Pl. XVII.

(٦٩) تقع كنيسة جنبل إركى على بعد حوالي ١٥ ميلا جنوبي وادي حلفا ، وسميت بأسماء مختلفة فهي كنيسة Figiranton أنظر : Mileham, op. cit., p. 12 وكنيسة جنبل إركى ، أنظر : Somers Clarke, op. cit., p. 50, pl. VII, fig. 1 وكنيسة Figirantawu أى تحت الشيخ بالغة النوبية ، والشيخ المذكور هنا هو عبد القادر الذي خلع اسمه على القرية والكنيسة السابق ذكرها شمالي جنبل إركى ، أنظر : De Villard, Nub. Med., I, p. 223. وحلبة الشرقية بهذه الكنيسة ليست نصف دائرية ، أنظر :

Adams and Nordström, The Arch. Survey on the West Bank of the Nile, Third season (1961 - 62), Kush XI, pp. 35f.

(٧٠) قامت بالتنقيب عن هذه الكنيسة بعثة جامعة روما منذ سنة ١٩٦٦ ، أنظر :

Donadoni, S., Les fouilles à L'Eglise de sonqi tino. Nubische kunst, pp. 209 - 218.

Gartkiewicz, op. cit., fig. 8, C3. (٧١)

Gartkiewicz, op. cit., Fig. 23, a 1. (٧٢)

Ibid., Fig. 23, a 2. (٧٣)

شهدت كاتدرائية فرس أعمال تجديد أخرى بعد تلك التي تمت في أسقفية بولس ، ففي عصر الأسقف كيروس (من حوالي ٨٦٦ - ٩٠٢ م) تم تجديدها ، وشمل ذلك إنشاء حنية الشرقية النصف دائرية ، وإضافة درج الكهوت Tribune الجديد ، المكون من سبع درجات بكتل حجرية ، بدلا من الدرجات الصغيرة السابقة ، وسد المدخل الغربي للكاتدرائية ، وكسيت الجدران الداخلية بالملاط ، وربما شمل ذلك أيضا وضع أرضية جديدة من بلاطات خزفية صغيرة . أنظر :

Michalowski, Kathedrale, pp. 75 ff.; Jakobielski, Bishopric, p. 88.

وفي أسقفية هارون (من نهاية سنة ٩٥٢ إلى ٢١ ديسمبر ١٩٧٢ م) تم إجراء تجديدات شاملة في الكاتدرائية ، فقد حلت الدعائم محل الأعمدة ، وأقيمت سلسلة من القباب

للتغطية بدلا من الأسقف المصطحة أنظر :

Michalowski, op. cit., pp. 82-86; Jakobielski, op. cit., p. 123.

Gartkiewicz, op. cit., fig. 23, b 1.

(٧٤) وهي من الكنائس المزينة بالتصاوير الجدارية . أنظر :

De Villard, Nub. Med., I, p. 154, fig. 141

Gartkiewicz, op. cit., fig. 23, C and pp. 96 f

(٧٥) تقع كولب على بعد حوالي ٣ كم غربي عكاش على الضفة الغربية لنيل ، وهذه الكنيسة هي إحدى الكنائس الموجودة في بعض المناطق والجزر في بطن الحجر بين الشلال الثاني وعكاشه ، مثل سونارتى وتنجور وكولبارتى . وكنائسها التي تم اكتشافها ترجع إلى أواخر العصر المسيحي بالنوبة ، بين القرن الحادى عشر والرابع عشر الميلاديين . أنظر : بوركهات ، ص ٧٠

Somers Clarke, op. cit., pp. 45 - 46, pl. V, Fig 2, and pp. 49 f, pl. VI, fig 2; Erich Dinkler, Die Deutschen Ausgrabungen auf Den Inseln sunnarti, Tangur, und in kulb 1968 - 69, Nubische kunst, pp. 259 - 272; Adams, The university of kentucky Excavation at kulubnarti 1969, p. 141 - 152, Dieter and Grossmann, Amada, Temple of Kalahsha, christian monuments and rock inscriptions. Actes du II symposium, pp. 91f

Gartkiewicz, op. cit., Fig. 8, C 4. (٧٦)

Ibid., p. 97. (٧٧)

Ibid., Fig. 24. (٧٨)

(٧٩) كانت هذه الكنيسة تجاور قبرا لشيخ يعرف باسم الشيخ عرفه ، وهي من الكنائس المزينة بالتصاوير الجدارية . أنظر : De Villard, Nub. Med., I, pp. 152 F., Fig. 140.

Dieter and Grossmann, op. cit., p. 91. (٨٠)

(٨١) ذكر أبو المكارم (ص ١٢١) ان دار فائيل ملك النوبة (٣٩٢ هـ / ١٠٠٢ م) كانت شاهقة البناء بقباب عديدة ، مبنية بالطوب الأحمر ، تحاكي أبنية العراق ، ويضيف أن ذلك كان اقتراحا من الملك .

وعبارة أبي المكارم تشير بوضوح إلى التأثير الإسلامى على عمارة النوبة المسيحية ، وقد حدد مونريه دى فيار نمطين للقبة فى عمارة النوبة :

النمط الأول هو القبة الكروية القائمة مباشرة على عقود بلاطة مربعة أو مستطيلة دون أى عناصر إضافية ، والنمط الثانى يقوم على حنايا ركنية أو دلايات ، وهى عناصر إنتقال إسلامية .

هوامش الفصل الثالث

محمد غيطاس ، المرجع السابق ، ص ٥٥ .

- (١) Plumley , W. The central church of Abdallah Nirqi and the canons of Nicaea in a Nubian dialect .
- (٢) Ibid ., p. 15
- (٣) Ibid ., pp. 13, 15
- (٤) Rostkowska , B., Nubadian Painting : Present state of investigation , pp. 289 F
- (٥) Milleham , op. cit ., pp. 49 - 51 and p. 54 , pl I
- (٦) Wessel , K., Coptic art , p.172 , pl. XIV.
- (٧) Ibid ., p. 174
- (٨) Rice , D.T., op. cit ., p.146.
- (٩) Ibid ., p.147.
- (١٠) Moorsel , The central church of Abdallah Nirqi , p.20.
- (١١) Michalowski , K., Kush XIII , p.183.
- (١٢) Michalowski , K., The Spreading of christianity in Nubia , p. 336 .
- (١٣) Plumley , Some examples of christian Nubian art from the excavations at Qasr Ibrim , Nubis- (١٤) che kunst , p. 136, figs. 78 - 80'.
- (١٥) محمد غيطاس ، المرجع السابق ، ص ٩١ ، ٩٢ .
- (١٦) Plumley , Nubische Kunst , p. 131 and . 138 , Figs. 102 - 108 .
- (١٧) Ibid ., p. 133 and pp. 139 - 140
- (١٨) De Villard , Nub . Med ., Vol . IV , ill . CXCIV and ill . CCI ; Adams , pottery kiln Excavations (١٩) , Kush X , pp. 264 - 270 ; shinnie , The University of Ghana Excavations at Debeira west , kush XI, p.263 .
- (٢٠) Milleham , op . cit ., p.54 .
- (٢١) Adams , sudan Antiquities service Excavations at meinarti , 1963 - 64 , kush XIII, p.173.
- (٢٢) Plumley , op . cit ., p.133 and p. 136 .
- (٢٣) Shafik Farid , "Qustul , Ballana , Tafa , Debod , Kalabsha , Amada and Wadi Es - Sebu "Actes (٢٤) du II Symposium , pp. 1-6 ..

De Villard, Nub. Med., III, pp. 122 ff.

نقلا عن : Garkiewicz, op. cit., p. 67. أو التي يشار إلى أن كنائسها تتبع تخطيط الصليب اليوناني المثلث - تأثير قباب أسوان بوضوح .

Dieter and Grossmann, op. cit., pp. 91 f.

Garkiewicz, op. cit., pp. 102 f.

Ibid , Fig 26.

Adams, J A R C E IV, p. 103; Garkiewicz, op. cit., p. 103, note 104.

(٨٢) محمد غيطاس ، حملة اليونسكو ، ص ٦٩ - ١٠١ ، ص ١٢٣ - ١٢٦ .

توضیحات فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف
الف فصل الف
الف فصل الف

الف فصل الف
الف فصل الف
الف فصل الف
الف فصل الف
الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف
الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف
الف فصل الف
الف فصل الف

الف فصل الف
الف فصل الف

الف فصل الف
الف فصل الف

الف فصل الف
الف فصل الف

توضیحات فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف
الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

الف فصل الف

(١٢٨) بطرشي كلمة يوناني *epitachelion* مركبة من *epi* أي فوق و *tachelion* أي عنق ، وتعني في القبطية أيضا ما يعطى في الرقبة . والبطرشي من الأبناء الكهنوتية ويرتديه الكاهن في عنقه عند مباشرته الخدمة وهو على شكل شلة أو رباط أو أكثر من العنق المطرول .
انظر : ملوينا العنيسي ، تفسير الألفاظ النخيلة ، ص ١١ : منقريوس عوض الله ، منارة الأقداس ، ص ٢٤ .

(١٢٩) رقم السجل بمتحف وارسو 234053 MN

Michalowski , op. cit. , cat. No. 11.

(١٣٠) رقم السجل بمتحف وارسو 234038 MN انظر :

Michalowski , op. cit. , cat. No. 13

(١٣١) رقم السجل بمتحف وارسو 234046 MN انظر :

Michalowski , Kathedrale , ill. 36 ; id. , Faras , Wall - Paintings , cat. No. 16.

((١٣٢)) رقم السجل بمتحف وارسو 234044 MN انظر :

Michalowski , Kathedrale , ill. 34 ; id. , Faras , Wall - Paintings , cat. No. 17.

(١٣٣) رقم السجل بمتحف وارسو 234746 MN انظر :

Michalowski , Faras , Wall - Paintings , cat. No. 24.

(١٣٤) رقم السجل بمتحف وارسو 234749 MN

Moorsel , The central church of Abdallah Nirqi , p. 84 , pl. 41 .

I bid. , pp. 72 and 79 , pls. 69 and 93

I bid. , pp. 80f , pls 70 and 74 .

Michalowski , Faras , Wall - Paintings , cat. Nos. 7 - 8

(١٣٩) المنطقة بكسر الميم هي ما يشد في الوسط ، وتسمى أيضا ، الحياصة ، وهي عبارة عن حزام عريض من الكتان وأحيانا من الحرير يتمنطق بها الكاهن ، وقد تحلى بالخيوط الذهبية والصلبان أو بالأحجار الكريمة ، ويطلق عليها أيضا اسم الزنار ، وقد تكون أحيانا من الجلد . انظر :

الفلشفتدي ، صبح الأعشى ، ج ٢ ، ص ١٢٧ ؛ منقريوس عوض الله ، منارة الأقداس ، ص ٤٠ .

Michalowski , Kush XIII , p. 188 ; id. , Faras , wall - paintings , p. 34 .

(١٤٠)

ibid. , pp. 216f .

Jakobowski , S. , Nubia christiana , Tom I , p. 144 .

Michalowski , K. , Faras , Wall - Paintings , pp. 30 - 40 .

Jakobowski , S. , Bishopric , p. 105 .

Jakobowski , S. , Bishopric , pp. 130 , 140 .

Moorsel , Some remarks on the Sources of the fresco paintings of the cathedral of Fa- (١٠٧)

ras , Nubische Kunst , pp. 325 - 346 .

Moorsel , The central church of Abdallah Nirqi , pp. 52ff .

Weitzmann , K. , op. cit. , 326 , 328 and 332 .

Michalowski , op. cit. , p. 58

Moorsel , op. cit. , pp. 85 - 88 .

Moorsel , Loc. cit. .

Jakobowski , Bishopric , pp. 53ff .

Michalowski , Kathedrale , ill. 26 ; id. Faras , Wall - Paintings , cat. No. 2 .

ibid. , wall - paintings , cat. No. 2 .

I bid. , pp. 78ff .

I bid. , cat. No. 6

I bid. , pp. 92ff ; Michalowski , Polish Excavations at Faras , second season , kush xi , p. 252 .

Michalowski , Kathedrale , ill. 10 , 24 and 25 ; id. , Faras , wall - paintings , Cat. Nos 7 , 8 (١١٨)

and 9

234013 MN .

Michalowski , Faras , Wall - paintings , pp. 82ff .

234058 MN

Michalowski , op. cit. , pp. 76ff .

Weitzmann , op. cit. , p. 336 .

(١٢٤) رقم السجل بمتحف وارسو 234047 MN انظر :

Michalowski , op. cit. , cat. no. 5

Michalowski , op. cit. , pp. 88ff .

Weitzmann , op. cit. , p. 327 .

(١٢٧) رقم السجل بمتحف وارسو 234020 MN انظر :

Michalowski , op. cit. , cat. No. 12

The figure consists of two separate line graphs, labeled (a) and (b), both plotting 'Rate of reaction' on the y-axis against 'Temperature' on the x-axis.

Graph (a) shows a bell-shaped curve. The rate of reaction starts at a low value at 10°C, rises to a peak at 40°C, and then decreases as the temperature continues to rise to 70°C.

Graph (b) shows a curve that starts at a low rate at 10°C, rises very steeply between 20°C and 40°C, and then levels off, showing a much slower increase in the rate of reaction as the temperature rises further to 70°C.

1. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

1. The first part of the document is a list of names and titles, including "The Hon. Mr. Justice" and "The Hon. Mr. Justice".

[Faint, illegible handwritten notes]

~~CONFIDENTIAL~~

1957

[Faint, illegible markings]

~~_____~~

~~_____~~

~~_____~~

1. The first line of the document is a header containing the text "1. The first line of the document is a header containing the text".

1. The first part of the document is a list of names and titles, including "The Hon. Mr. Justice" and "The Hon. Mr. Justice".

1. 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025 2026 2027 2028 2029 2030 2031 2032 2033 2034 2035 2036 2037 2038 2039 2040 2041 2042 2043 2044 2045 2046 2047 2048 2049 2050 2051 2052 2053 2054 2055 2056 2057 2058 2059 2060 2061 2062 2063 2064 2065 2066 2067 2068 2069 2070 2071 2072 2073 2074 2075 2076 2077 2078 2079 2080 2081 2082 2083 2084 2085 2086 2087 2088 2089 2090 2091 2092 2093 2094 2095 2096 2097 2098 2099 2100 2101 2102 2103 2104 2105 2106 2107 2108 2109 2110 2111 2112 2113 2114 2115 2116 2117 2118 2119 2120 2121 2122 2123 2124 2125 2126 2127 2128 2129 2130 2131 2132 2133 2134 2135 2136 2137 2138 2139 2140 2141 2142 2143 2144 2145 2146 2147 2148 2149 2150 2151 2152 2153 2154 2155 2156 2157 2158 2159 2160 2161 2162 2163 2164 2165 2166 2167 2168 2169 2170 2171 2172 2173 2174 2175 2176 2177 2178 2179 2180 2181 2182 2183 2184 2185 2186 2187 2188 2189 2190 2191 2192 2193 2194 2195 2196 2197 2198 2199 2200 2201 2202 2203 2204 2205 2206 2207 2208 2209 2210 2211 2212 2213 2214 2215 2216 2217 2218 2219 2220 2221 2222 2223 2224 2225 2226 2227 2228 2229 2230 2231 2232 2233 2234 2235 2236 2237 2238 2239 2240 2241 2242 2243 2244 2245 2246 2247 2248 2249 2250 2251 2252 2253 2254 2255 2256 2257 2258 2259 2260 2261 2262 2263 2264 2265 2266 2267 2268 2269 2270 2271 2272 2273 2274 2275 2276 2277 2278 2279 2280 2281 2282 2283 2284 2285 2286 2287 2288 2289 2290 2291 2292 2293 2294 2295 2296 2297 2298 2299 2300 2301 2302 2303 2304 2305 2306 2307 2308 2309 2310 2311 2312 2313 2314 2315 2316 2317 2318 2319 2320 2321 2322 2323 2324 2325 2326 2327 2328 2329 2330 2331 2332 2333 2334 2335 2336 2337 2338 2339 2340 2341 2342 2343 2344 2345 2346 2347 2348 2349 2350 2351 2352 2353 2354 2355 2356 2357 2358 2359 2360 2361 2362 2363 2364 2365 2366 2367 2368 2369 2370 2371 2372 2373 2374 2375 2376 2377 2378 2379 2380 2381 2382 2383 2384 2385 2386 2387 2388 2389 2390 2391 2392 2393 2394 2395 2396 2397 2398

1. The first part of the document is a list of names and titles, including "The Hon. Mr. Justice" and "The Hon. Mr. Justice".

11

~~SECRET~~

(٢٠) رقم الترخيص : ١٤٣٨٩٥٦٧

Page No. 1

1. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

(۱۵) رستم و سهراب

(12) ~~_____~~

(13) ~~_____~~

(14) ~~_____~~

(١٥٦) رقم الجريد: ١٥٦

(١٥٧) التاريخ: ١٥٧

(١٢) الفجر أو الأصيل من قنطرة من مذهب البيت على وجه التقدير له ، ويذكر
عراق فيها ريقه تحت الأبد ، ثم يوضع على الكتف الحقة ، ثم يترك الطريق
ومن بعد ذلك من ريقه

عَنْ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ مَسْعُودٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ قَالَ قَالَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ
عَلَيْكُمْ بِمَا رَقَّ عَنَّا لَيْسَ يَجْعَلُ عَلَى الْكَلْبِ لَعْنَةُ اللَّهِ إِلَّا أَنْ يَكُونَ
يُؤْمِنُ بِمَا رَقَّ عَنَّا وَيَكُونَ لِيٍّ عِيَّةً عَلَيْهِ عَنِ النَّسْرِ عَلَى النَّسْرِ

ويعتبر تحت الفحفة وحده يمكن أن يثبت عليه على أساس وعلى الظاهر .
كل ما يحيط القرب وحده بالأحجار الكريمة . أخطر من أن يكون عرض له .

بما كان يدينه حبوب الحب وحلى بالأحجار الكريمة . انظر مستريرى عوض الله .
الفرح الثاني . ص ٥٥ .

المركز الثاني : ص ٥٥

100

... ..

RECEIVED JAN 10 1964

1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 26

Journal of Management Education 35(1)

Received 10 October 2002
Accepted 12 November 2002

Estuaries and Coasts (2015) 38:101–113

Received 22 November 2005; accepted 12 January 2006
 Available online 15 February 2006

Received 22 November 2003
 Accepted 10 February 2004

Reference: [1] [2] [3] [4] [5] [6] [7] [8] [9] [10] [11] [12] [13] [14] [15] [16] [17] [18] [19] [20] [21] [22] [23] [24] [25] [26] [27] [28] [29] [30] [31] [32] [33] [34] [35] [36] [37] [38] [39] [40] [41] [42] [43] [44] [45] [46] [47] [48] [49] [50] [51] [52] [53] [54] [55] [56] [57] [58] [59] [60] [61] [62] [63] [64] [65] [66] [67] [68] [69] [70] [71] [72] [73] [74] [75] [76] [77] [78] [79] [80] [81] [82] [83] [84] [85] [86] [87] [88] [89] [90] [91] [92] [93] [94] [95] [96] [97] [98] [99] [100]

Journal of Management Education 33(1)

1997: 1309

1. *Journal of the American Medical Association*, 1997; 278: 1039-1044.

١٠٠

التي هي من طبيعة الشهادة - وأصلها الروماني - على أنها الصيغة التي
تستخدم في المحاكم - ولها في كل بلد من بلدان العالم العربي.

(١٧٦) الشخصية من الزيادة الروحية الشهيرة - وضعا الرومان من آسيا الصغرى في سنة
١٦٤٠ - بصر الكبير لطيفين فلاحين - ولوجها في الزيادة هو الزيادة الطبيعية للصحة

[illegible]

المصنوع من القصب أو القليل أو القطن ، والشائع أن يلبس هذا الرداء فوق رداء آخر .
أنظر : تحية كامل حسين ، تاريخ الأزياء وتطورها ، ص ١٢٩ .

Moorsel, op. cit., p. 121

Steinborn, op. cit., pp. 326f.

Steinborn, op. cit., pp. 327f, Fig. 17

Moorsel, op. cit., pp. 123f.

Moorsel, op. cit., pp. 89f. ١١٤٨٧ رقم السجل بالمتحف القبطي

Michalowski, Faras, Wall - Paintings, P. 38; see also Jakobowski, Bishopric, PP. 141f.

١١٤٨٧ رقم السجل بالمتحف القبطي ، أنظر :
(٢٠٠)

Quibell, J. E., Excavations at Saqqara (1906 - 7), Part II, pls. XXII - XXIII, XL - XLI.

٢٣٤٠٣٦ MN رقم السجل بمتحف وارسو (٢٠١)

Michalowski, Kush XII, pp. 201f., pl. XIII, a; id., Faras, Wall - paintings, cat. No 45.

Michalowski, Kush X, pp. 227 - 229.

Ibid., pp. 229 - 31

Jakobielski, Bishopric, pp. 113 and 146f.

Michalowski, kathedrale, ill. 84.

234026 MN, 234027 MN, 254028 MN

Michalowski, Faras, Wall - Paintings, cat. Nos. 35 - 36.

Michalowski, Faras, Wall - Paintings, Cat. Nos 35 - 36.

Ibid., p. 183.

Michalowski, kathedrale, ill. 91.

٢٣٥٠٣٣ MN رقم السجل بمتحف وارسو ، أنظر :
(٢١٠)

Michalowski, Faras, Wall - Paintings, cat. No 58.

٢٣٤٠٤٥ MN رقم السجل بمتحف وارسو (٢١١)

Monneret de Villard, Nub. Med., IV, ill. CLV.

٢٣٤٠١٨ MN رقم السجل بمتحف وارسو ، أنظر :
(٢١٢)

Moorsel, op. cit., p. 121

Steinborn, op. cit., pp. 326f.

Steinborn, op. cit., pp. 327f, Fig. 17

Moorsel, op. cit., pp. 123f.

Moorsel, op. cit., pp. 89f. ١١٤٨٧ رقم السجل بالمتحف القبطي

Michalowski, Faras, Wall - Paintings, P. 38; see also Jakobowski, Bishopric, PP. 141f.

١١٤٨٧ رقم السجل بالمتحف القبطي ، أنظر :
(٢٠٠)

Quibell, J. E., Excavations at Saqqara (1906 - 7), Part II, pls. XXII - XXIII, XL - XLI.

٢٣٤٠٣٦ MN رقم السجل بمتحف وارسو (٢٠١)

Michalowski, Kush XII, pp. 201f., pl. XIII, a; id., Faras, Wall - paintings, cat. No 45.

Michalowski, Kush X, pp. 227 - 229.

Ibid., pp. 229 - 31

Jakobielski, Bishopric, pp. 113 and 146f.

Michalowski, kathedrale, ill. 84.

234026 MN, 234027 MN, 254028 MN

Michalowski, Faras, Wall - Paintings, cat. Nos. 35 - 36.

Michalowski, Faras, Wall - Paintings, Cat. Nos 35 - 36.

Ibid., p. 183.

Michalowski, kathedrale, ill. 91.

٢٣٥٠٣٣ MN رقم السجل بمتحف وارسو ، أنظر :
(٢١٠)

Michalowski, Faras, Wall - Paintings, cat. No 58.

٢٣٤٠٤٥ MN رقم السجل بمتحف وارسو (٢١١)

Monneret de Villard, Nub. Med., IV, ill. CLV.

٢٣٤٠١٨ MN رقم السجل بمتحف وارسو ، أنظر :
(٢١٢)

(١٩٢) الخلائط من الأزياء اليونانية المعروفة ، وهو عبارة عن قطعة مستطيلة من القماش يحيط بها كتار ، وتثبت غالباً فوق الكتف اليسرى بمشبك أو بعقدة ، بينما تظل الكتف والفرع اليمنى عاريين . ويمكن ارتداء هذا الثوب بمفرده أو فوق رداء آخر .
أنظر ، تحية كامل حسين ، تاريخ الأزياء وتطورها ، ص ١٠٣ .

Steinborn, Op. cit., pp. 324f.

Steinborn, Op. cit., pp. 324f.

Steinborn, Op. cit., pp. 324f.

Steinborn, Op. cit., pp. 324f.

هوامش الفصل الخامس

Monneret de Villard, Nub. Med., IV, ill. CLVI.

Griffith, LAAA XIII, pl. LX, 5.

See also Michalowski, Faras, Wall Paintings, Cat. Nos. 5, 24.

Ibid., cat. No. 45

Ibid., cat. No. 56

Griffith, LAAA XV, pls. XXXI, 2 and XXXII; Monneret de Villard, Nub. Med., IV, ill.

CLXXIX.

Norden, F. L., op. cit., pp. 59f.

Griffith, op. cit., P. 71.

Griffith, op. cit., P. 77, pls. XLVI, 2 and XLVII.

Griffith, op. cit., P. 79.

Monneret de Villard, op. cit., ill. CXLI.

Moorsel, The central church of Abdallah Nirqi, p. 64, Pl. 52.

Michalowski, kathedrale, ill., 54 - 55.

Michalowski, kathedrale, ill., 84.

Moorsel, op. cit., pl. 57; Griffith, LAAA XIII, pls. LVI, L, LVII, LIX, 2 and LX, 4; id., LAAA XV, P. 72; Monneret de Villard, Nub. Med., IV, ill. CLXXX; Michalowski, op. cit., P. 89, ill. 44; id., Faras, Wall - Paintings, cat. No 54; Adams, The University of Kentucky excavations at Kulubarti 1969, P. 149.

(١٦) الاصحاح الرابع، الآيتان ٧، ٨.

Michalowski, Faras, Wall - Paintings, P. 235.

Ibid., cat. Nos 51 and 63; Moorsel, op. cit., pp. 67, 69, 102 and 107, pl. 60; Griffith LAAA XV, pl. XXXIV, I; Monneret de Villard, Nub. Med., ill. CXL, CLXV.

Ibid., ill. CLXXII.

Griffith, LAAA XV, P. 75, PL. XLII.

Ibid., P. 71.

Adams, Kush XII, PP. 229, 235; id., Kush XIII, P. 168.

Michalowski, Kathedrale, ill. 51 - 2.

Michalowski, Faras, Wall - Paintings, cat. No 54.

Griffith, LAAA XV, pls. XXIX, XL, I; Monneret de Villard, Nub. Med., IV, ill. CLXXX. (٢١٤)

Griffith, LAAA XV, pls XXXI, 2 and XXXII; Monneret de Villard, Nub. Med., IV, ill. CLXXIX. (٢١٥)

Griffith, op. cit., pp. 70f.

(٢١٦) رقم السجل بمتحف وارسو ; MN 234002 انظر :

Michalowski, op. cit., cat. No. 65.

Griffith, LAAA XII, P. 88.

Griffith, LAAA XV, p. 73, pls. XXXIV, 2 and XXXV; Monneret de Villard, Nub. Med., IV, ill. CLXXVI; Steinborn, op. cit., pp. 330, 332. (٢١٨)

Griffith, op. cit., P. 75, Pls. XLII, 2 - XLIII; Monneret de Villard, Nub. Med., IV, ill. CLXXV. (٢١٩)

Steinborn, op. cit., pp. 332f, Fig 21.

Griffith, op. cit., pp. 75f, pls. XLIV, XLV and XLVI, I; Monneret de Villard, op. cit., ill. CLXXVII. (٢٢٠)

Adams, Sudan Antiquities Service Excavations in Nubia, Kush XII, PP. 229, 235; id., Kush XIII, P. 168; id., The University Kentucky Excavations at Kulubarti 1969, p. 149; Michalowski, Faras, Wall - Paintings, P. 41. (٢٢١)

- Michalowski, op. cit., cat. No 50. (٤٦)
- Michalowski, op. cit., cat. No 40. (٤٧)
- Michalowski, op. cit., cat. No 43. (٤٨)
- Michalowski, op. cit., cat. No 29. (٤٩)
- Michalowski, op. cit., cat. No 57. (٥٠)
- Moorsel, op. cit., pls. 46, 53 and 86; Griffith, LAAA XV, pls. XXXIV 1 - 2 and XLIV, 1; Monneret de Villard, Nub. Med., ill. CXL, CLV. (٥١)
- Steinborn, op. cit., p. 323. (٥٢)
- Michalowski, op. cit., cat. No 42. (٥٣)
- Steinborn, op. cit., p. 316. (٥٤)
- Steinborn, Loc. cit. (٥٥)
- (٥٦) إيمري ، مصر وبلاد النوبة ، ص ٧٠ ،
- Steinborn, op. cit., pp. 311 - 314, 339, 341. (٥٧)
- Michalowski, op. cit., P. 57. (٥٨)
- Moorsel, op. cit., pp. 93f, pl. 48. (٥٩)
- Moorsel, op. cit., p. 121, pls. 90, 92, 93. (٦٠)
- Michalowski, kathedrale, ill. 31, 46. (٦١)
- Ibid., ill. 74 - 75. (٦٢)
- Michalowski, Faras, Wall - Paintings, cat. No 47. (٦٣)
- Ibid., cat. No 12. (٦٤)
- Jakobielski, Bishopric, P. 68; Michalowski, op. cit., p. 54. (٦٥)
- Michalowski, op. cit., cat. No 28. (٦٦)
- Michalowski, op. cit., cat. No 33. (٦٧)
- Michalowski, op. cit., cat. No 45. (٦٨)
- Michalowski, op. cit., cat. No 86. (٦٩)
- Jakobielski, Bishopric, pp. 55 - 60, 82 - 83, 123 - 125, 141 - 143, ill. 7, 8, 12 and 43; Michalowski, Faras, Wall - Paintings, cat. Nos 64 and 66.

- Ibid., ill. 54; Michalowski, Faras, Wall - Paintings, cat. No 37. (٢٤)
- Jakobielski, Bishopric, ill. 58. (٢٥)
- Griffith, op. cit., p. 72. (٢٦)
- Griffith, op. cit., P. 69. (٢٧)
- Griffith, op. cit., P. 75, pl. XLIV, 1. (٢٨)
- Michalowski, op. cit., cat. Nos. 15, 35 - 36. (٢٩)
- Weigall, A., op. cit., P. 87. (٣٠)
- Michalowski, Kathedrale, ill. 54. (٣١)
- Jakobielski, Bishopric, pp. 180f; Michalowski, Faras, Wall - Paintings, P. 59. (٣٢)
- Monneret de Villard, Nub. Med., ill. CXLVIII. (٣٣)
- Moorsel, op. cit., pl. 41. (٣٤)
- Ibid., pl. 72. (٣٥)
- (٣٦) انظر أيضا ما يوجد في المتحف القبطي من كنيسة معبد أبو عودة (رقم ١١٤٧٧ ،
(١١٥٣٦) ، وما عثر عليه في كنيسة عبد الله نرقى :
- Moorsel, op. cit., pls. 45 - 46, 49, 51, 55 - 56, 58 - 59 and 99.
- Millet, N., Actes du II Symposium, p. 120. وكنيسة جبل عدة :
- Griffith, LAAA XIV, pl. LXXVII. وفي مزار مجاور للكنيسة الجنوبية بمره شرق :
- Griffith, LAAA XIII, pl. LVIII, 2; Monneret de Villard, : وفي كنيسة بوابة النهار بفرس :
op. cit., ill. CXLVI.
- Michalowski, Faras, Wall - Paintings, cat. Nos 7 - 9, 16 - 17, 55 and 65. وفي كاتدرائية فرس :
- Griffith, LAAA XV, pls. XXXI, 2, XXXIII, 2, XL, 2 and XLI. وفي كنيسة عبد القادر :
- Gauthier in Maspero, op. cit., P. 114, 117 - 8, pl. CXXIX, A. (٣٧)
- Michalowski, Faras, Wall - Paintings, cat. No 5. (٣٨)
- Ibid., cat. No 3. (٣٩)
- Ibid., cat. No 11. (٤٠)
- Ibid., cat. No 33. (٤١)
- Ibid., cat. No 4. (٤٢) انظر أيضا :
- Gauthier in Maspero, op. cit., pl. CXX IX, B. (٤٣) انظر أيضا :
- Michalowski, op. cit., cat. No 38. (٤٤) انظر أيضا :
- Michalowski, op. cit., cat. No 14. (٤٥)

ibid., p. 92

Michalowski, *Fresco Wall - Paintings*, cat. No. 2

Michalowski, *Kathedrale*, ill. 54-55

Monneret de Villard, *Nab. Med.*, ill. CLXII

Michalowski, *Fresco Wall - Paintings*, cat. No. 4

Ibid., cat. No. 26

Monneret, *op. cit.*, pp. 168ff, pl. 89

Monneret de Villard, *Nab. Med.*, I, p. 162

Griffith, LAAA XIII, p. 75.

(91)

(92)

(93)

(94)

(95)

(96)

(100)

(101)

(102)

Monneret, *op. cit.*, pls. 81-2

ibid., p. 120

Griffith, *The ancient Egyptian churches of Egypt*, Vol. 2, p. 100

Griffith, LAAA XIII, p. 75

Michalowski, *op. cit.*, p. 93

ibid., *op. cit.*, pp. 168ff

Michalowski, *op. cit.*, p. 46

Michalowski, *op. cit.*, cat. No. 21; *ibid.*, *Kathedrale*, ill. 41

Griffith, LAAA XV, p. 74

Michalowski, *Fresco wall - Paintings*, cat. No. 34

Ibid., cat. No. 33

Ibid., cat. No. 56

Ibid., p. 246

Ibid., cat. No. 66

Ibid., pp. 271ff.

Michalowski, *op. cit.*, p. 44.

Monneret de Villard, *Storia*, p. 183.

Michalowski, *op. cit.*, p. 45.

Michalowski, *op. cit.*, p. 43.

Griffith, LAAA XV, pls. XXXI, 2 and XXXII; Monneret de Villard, *Nab. Med.*, IV, ill. CLXIX.

Griffith, *op. cit.*, pp. 70f.

Michalowski, *Kathedrale*, ill. 93b.

Ibid., ill. 93

(90)

(91)

(92)

(93)

(94)

(95)

(96)

(97)

(98)

(99)

(100)

(101)

(102)

(103)

(104)

(105) كتلص وأقيرة مصر، ص ١٢٥ .

(106)

(107)

عن :

(108) أبو المكارم، ص ١٢٥ .

(109)

(110)

(111)

(112)

(113)

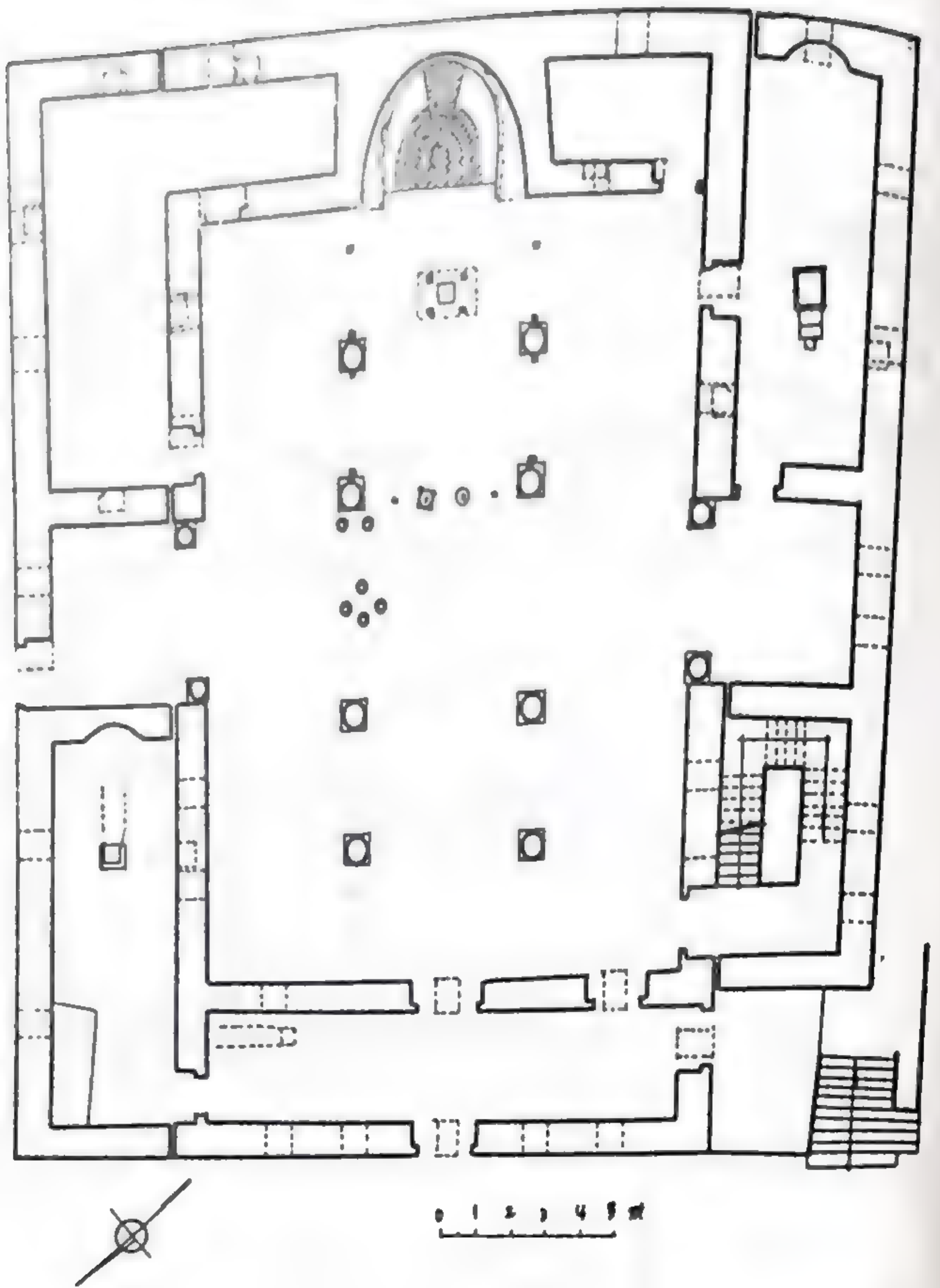
١٥٢

هوامش الفصل السادس

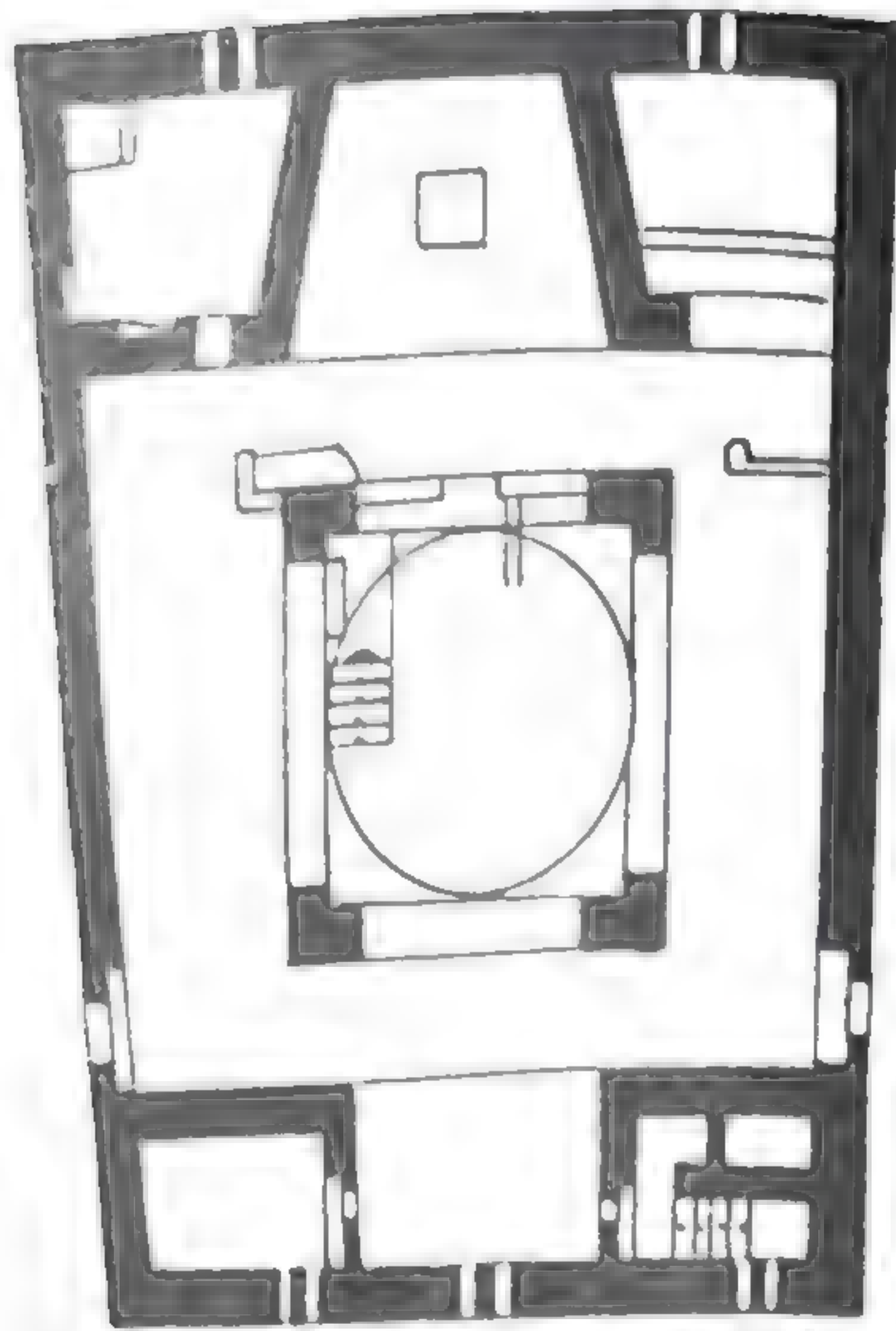
- (٢٩) زكى محمد حسن ، المرجع السابق ، الشكل ٤٣ .
 Steinborn, op. cit., pp. 310, 342.
 (٣٠) Ettinghausen, op. cit., p.37.
 (٣١) Steinborn, op. cit., p. 310.
 (٣٢) Steinborn, op. cit., p. 342.
 (٣٣) القلقشندى ، صبح الأعشى ، ج ٢ ، ص ١٢٩ - ١٣٠ .
 (٣٤) Pierre Amiet and others, Art in the ancient World, p. 30, Fig. 46 and p.40, Fig. 95.
 (٣٥) زكى محمد حسن ، المرجع السابق ، الشكل ٨٤٩ .
 (٣٦) المرجع السابق ، الشكل ٨٥٣ .
 (٣٧) المرجع السابق ، الشكلان ٨٦٢ ، ٨٦٣ ؛
 Ettinghausen, op. cit., p.97.
 (٣٨) Ettinghausen, op. cit., pp. 118f.
 (٣٩) Ettinghausen, op. cit., p. 152.
 (٤٠) Griffith, LAAA XIII, p.77; id., LAAA XV, pp. 70f.
 (٤١) Macmichael, op. cit., pp. 7f.
 (٤٢) مصطفى مسعد ، الإسلام والنوبة ، ص ١٠٨ .
 (٤٣) البلاذرى ، فتوح البلدان ، القسم الأول ، ص ٢٨٢ .
 (٤٤) Michalowski, Kathedral, ill. 75; id., Faras, Wall-Paintings, cat. No. 48.
 (٤٥) Ettinghausen, op. cit., pp. 65, 148.
 (٤٦) Ettinghausen, op. cit., pp. 77, 79.

- (١) Michalowski, The spreading of christianity in Nubia, P. 333; Shinnie, Medieval Nubia, P.4; id., christian Nubia, P. 570.
 (٢) Weitzmann, op. cit., P. 333; Jakobielski, Bishopric, pp. 68f.
 (٣) Monneret de Villard, Nub. Med., ill. CXXXIX.
 (٤) Quibell, J.E., Excavations at Saqqara (1906-1907), Part II, pls. XLV-L.
 (٥) Griffith, LAAA XIII, pl.XXXIV; Monneret de Villard, Nub. Med., IV, ill. CXLIV.
 (٦) Quibell, op. cit., pls. LV and LVII, 1; Dalton, O.M., A Coptic Wall-Painting from Wadi Sarga, JEA 3, P.35.
 (٧) Clédat, Le Monastère et la necropole de Baouit, Vol. II, pls. LIV-LVI.
 (٨) Quibell, op. cit., pls. XL-XLI.
 (٩) Michalowski, Faras, Wall-Paintings, P. 38.
 (١٠) Crowfoot, J.W., Christian Nubia, JEAXIII, P.148; Meinardus, O., The Copts in Jerusalem, P. 77.
 (١١) Weitzmann, op. cit., P.331, ill. 329; Moorsel, op. cit., pp. 91f.
 (١٢) Weitzmann, op. cit., p.331, ill. 325.
 (١٣) Weitzmann, op. cit., pp.329ff, ill. 323, 325 and 327.
 (١٤) Ettinghausen, R., Arab Painting, ill. 68 and 71.
 (١٥) Griffith, LAAA XIII, p.82; Crowfoot, J.W., christian Nubia, JEA XIII, p.146.
 (١٦) Rice, D.T., Byzantine art, pls. 44 and 52.
 (١٧) Ibid., pls. 12 and 23.
 (١٨) Michalowski, Kathedrale, ill. 91.
 (١٩) Rice, op.cit., pl. 12; Weitzmann, op. cit., ill. 334.
 (٢٠) Rice, op. cit., pl. 33.
 (٢١) Griffith, LAAA XV, p. 79; Moorsel, op. cit., pp. 127f.
 (٢٢) Jakobielski, Bishopric, pp. 59ff.
 (٢٣) Weitzmann, op.cit., p.335; Moorsel, op. cit., pp. 126f.
 (٢٤) حسن الباشا ، فن التصوير فى مصر الإسلامية ، ص ١٩ .
 (٢٥) Ettinghausen, Arab Painting, p.33.
 (٢٦) Ibid., p.190, 1.
 (٢٧) Ibid., pp.190,2.
 (٢٨) زكى محمد حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨١٥ - ٨١٧ .

الاشكال واللوحات



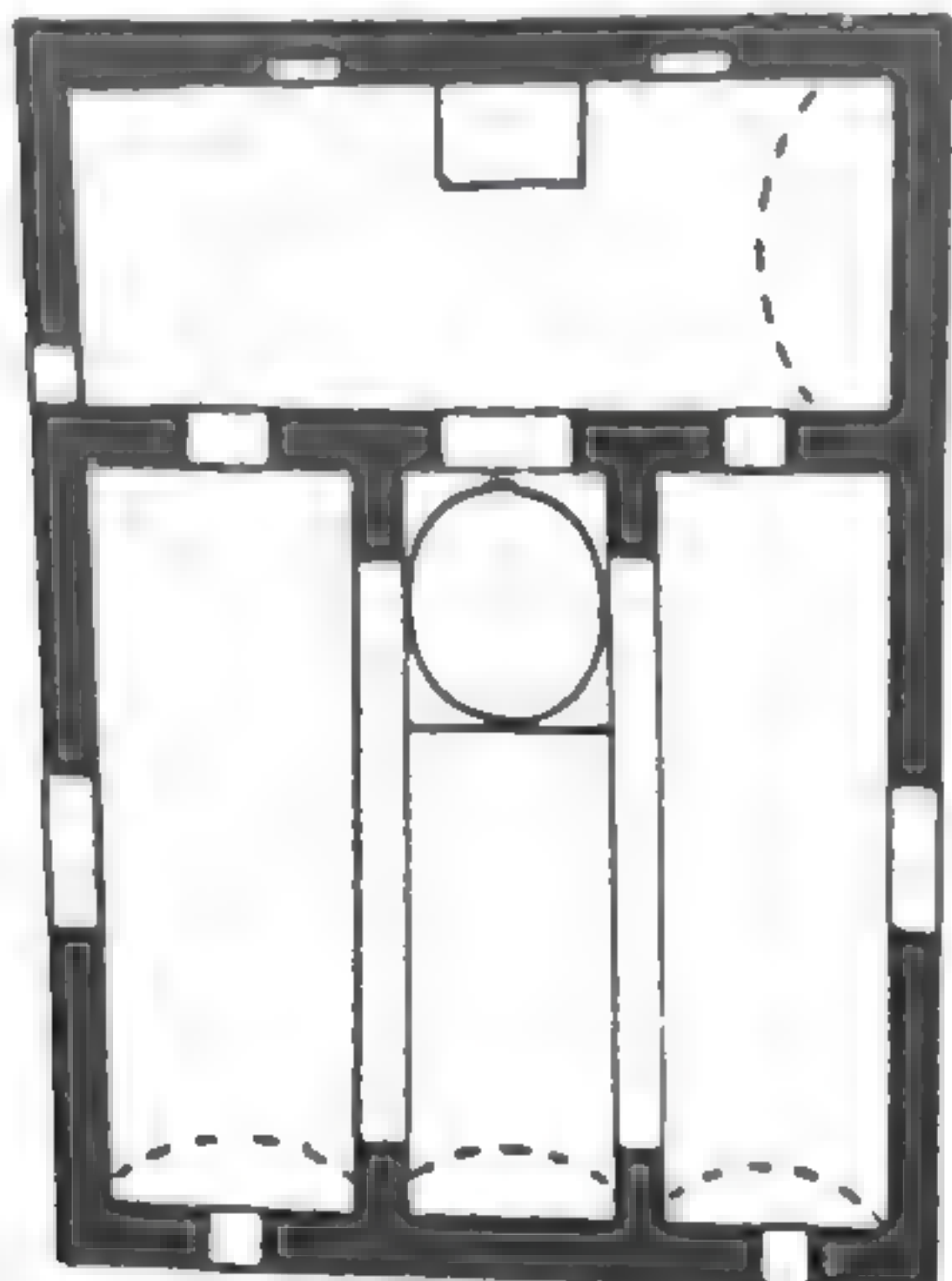
الشكل (١)
المسقط الأفقي لكاتدرائية فرس في عصر الاسقف بولس
(عن : Michalowski, Faras, Die Kathedrale, P. 66)



الشكل (٣)

المسقط الافقى لكنيسة نجع العقبة .

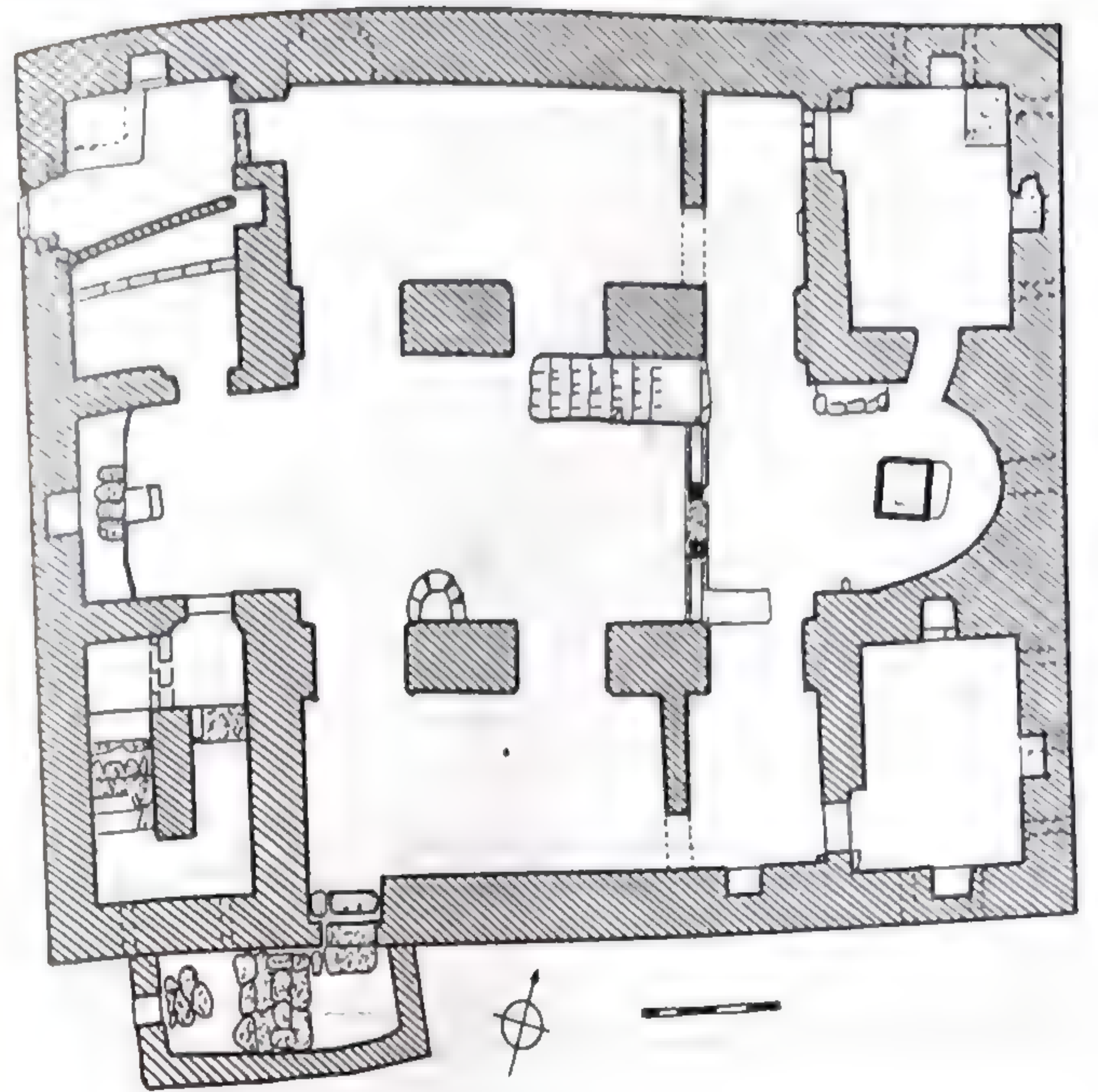
(عن : Gatkiewicz, Nubia Christiana, Tom 1, Fig. 22, a 2)



الشكل (٤)

المسقط الافقى لكنيسة قرية عبد القادر .

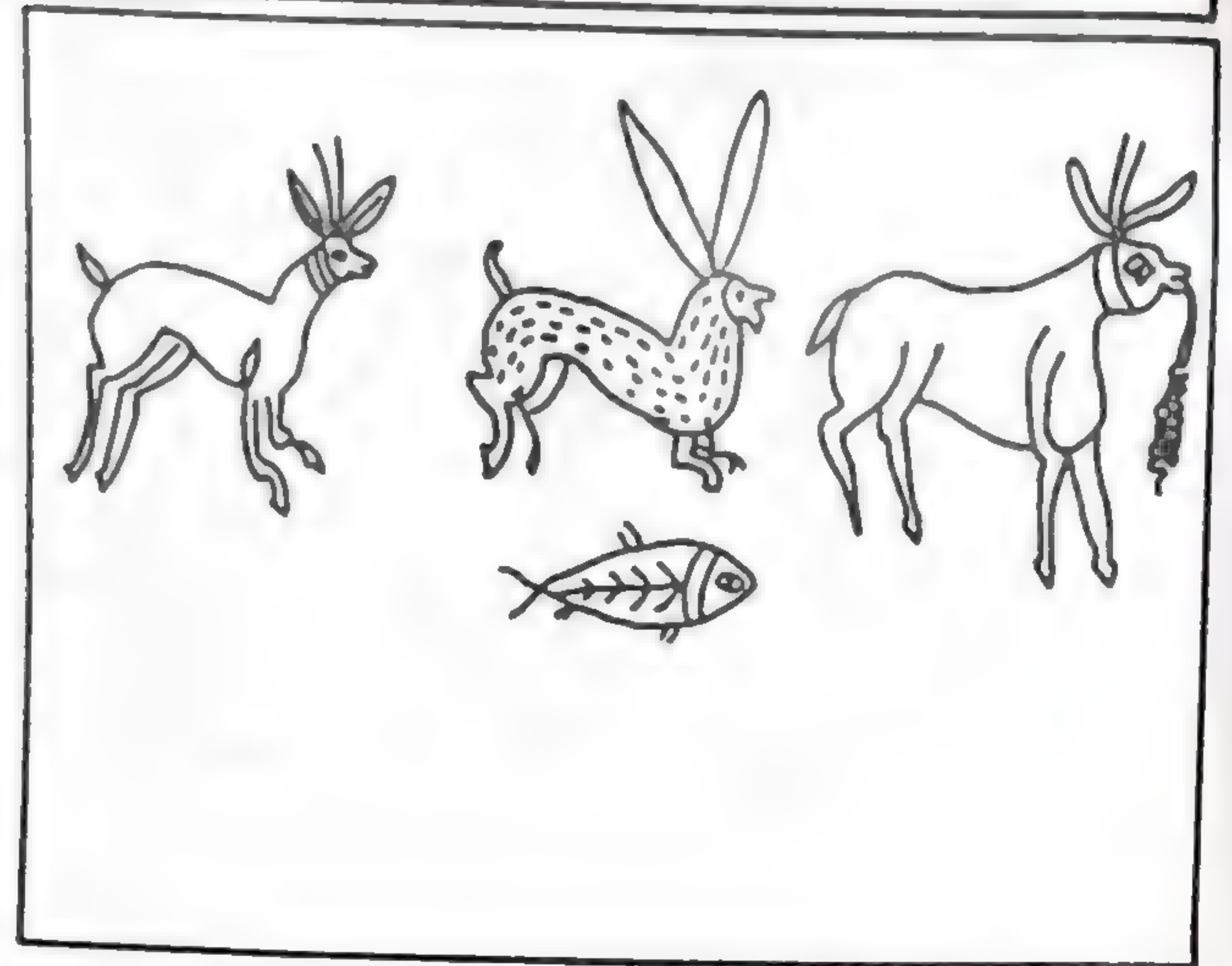
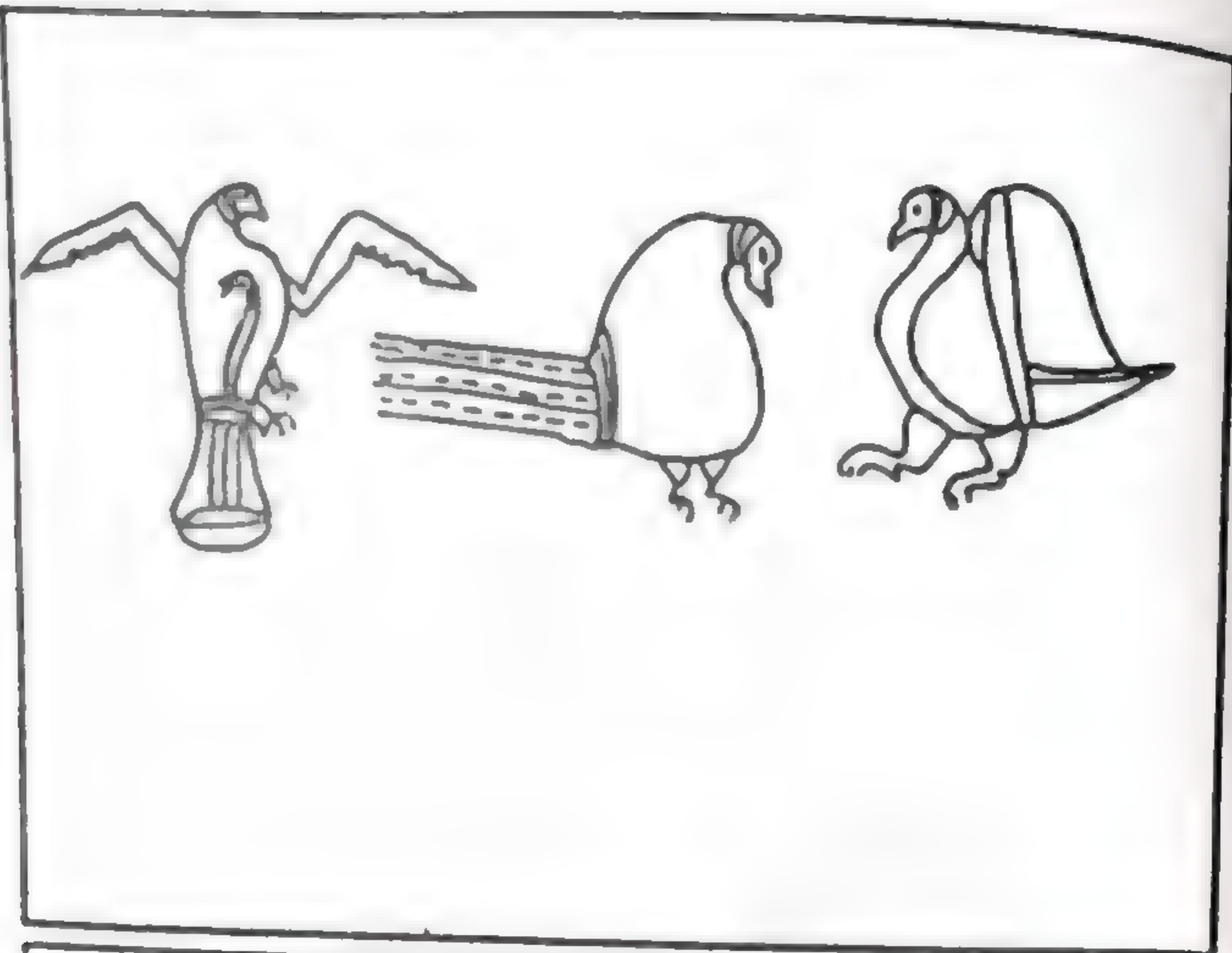
(عن : Gatkiewicz, Nubia Christiana, Tom 1, Fig. 21, 4)



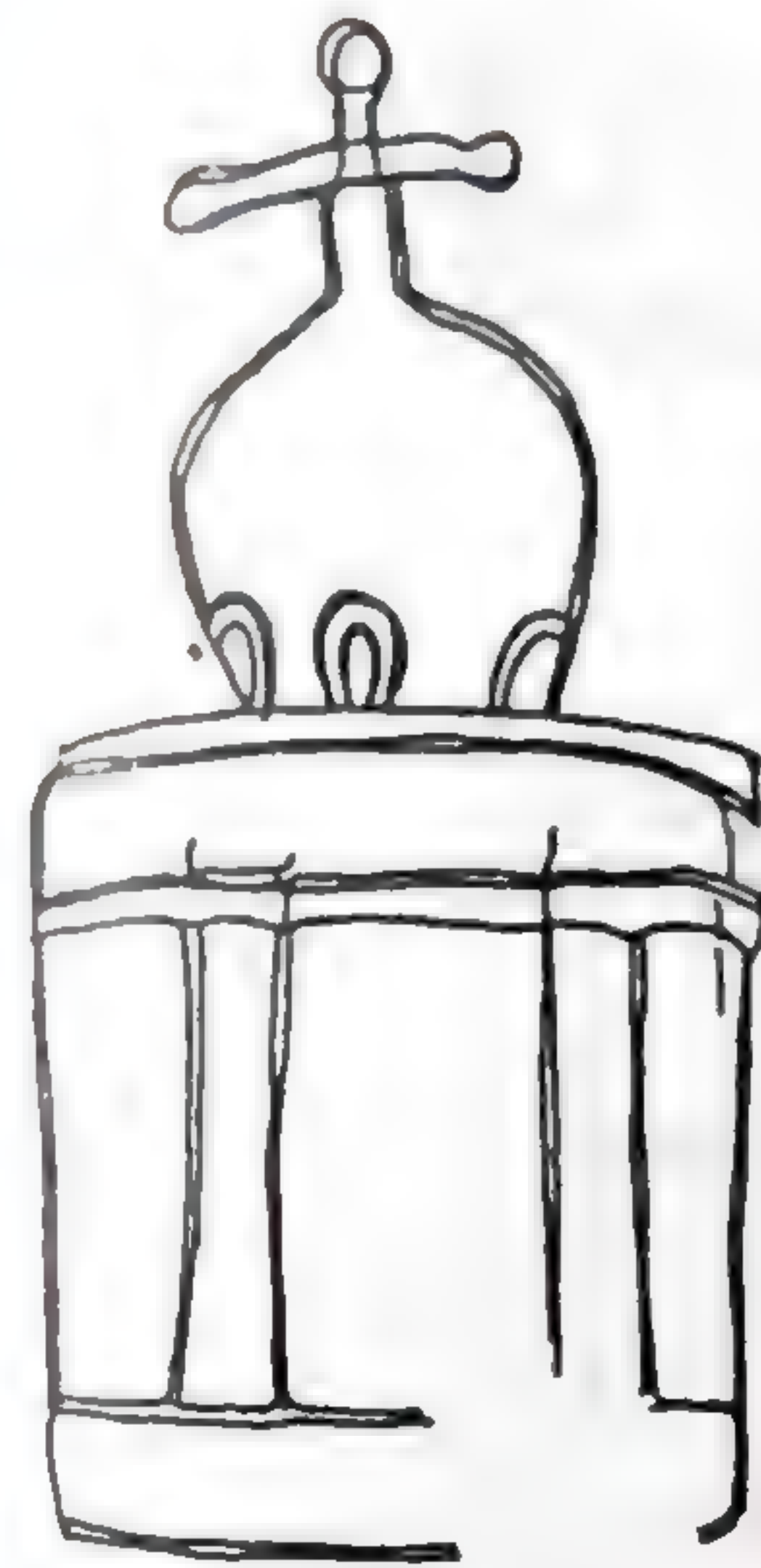
الشكل (٢)

المسقط الافقى لكنيسة عبد الله نرقى .

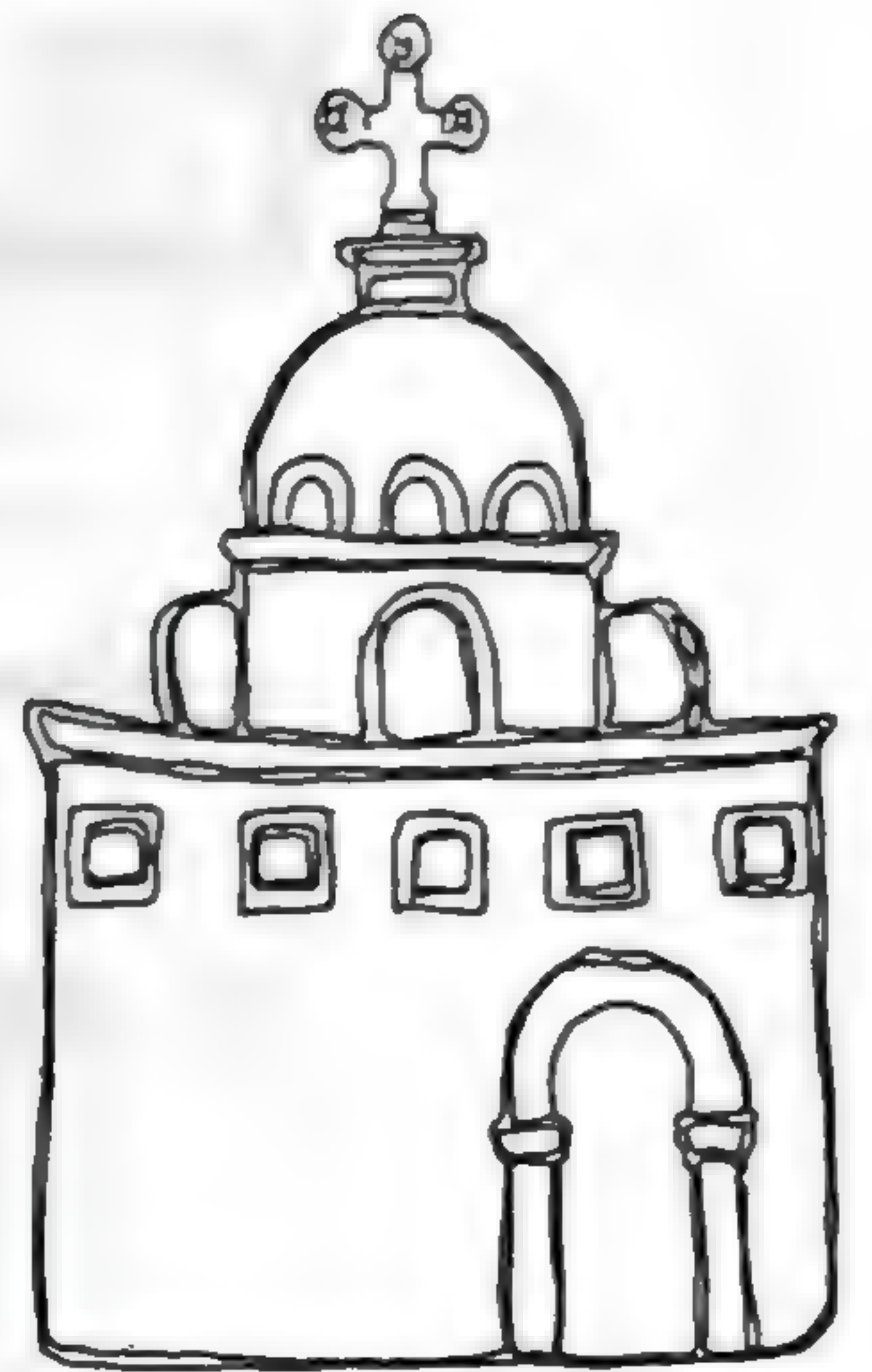
(عن : Moorsel, The central church of Abdallah Nirqi, Fig. 1)



الشكل (٦)
بعض أشكال الطيور والحيوانات على خزف النوبة .
(عن : Adams, W.Y., Kush x, P. 268)

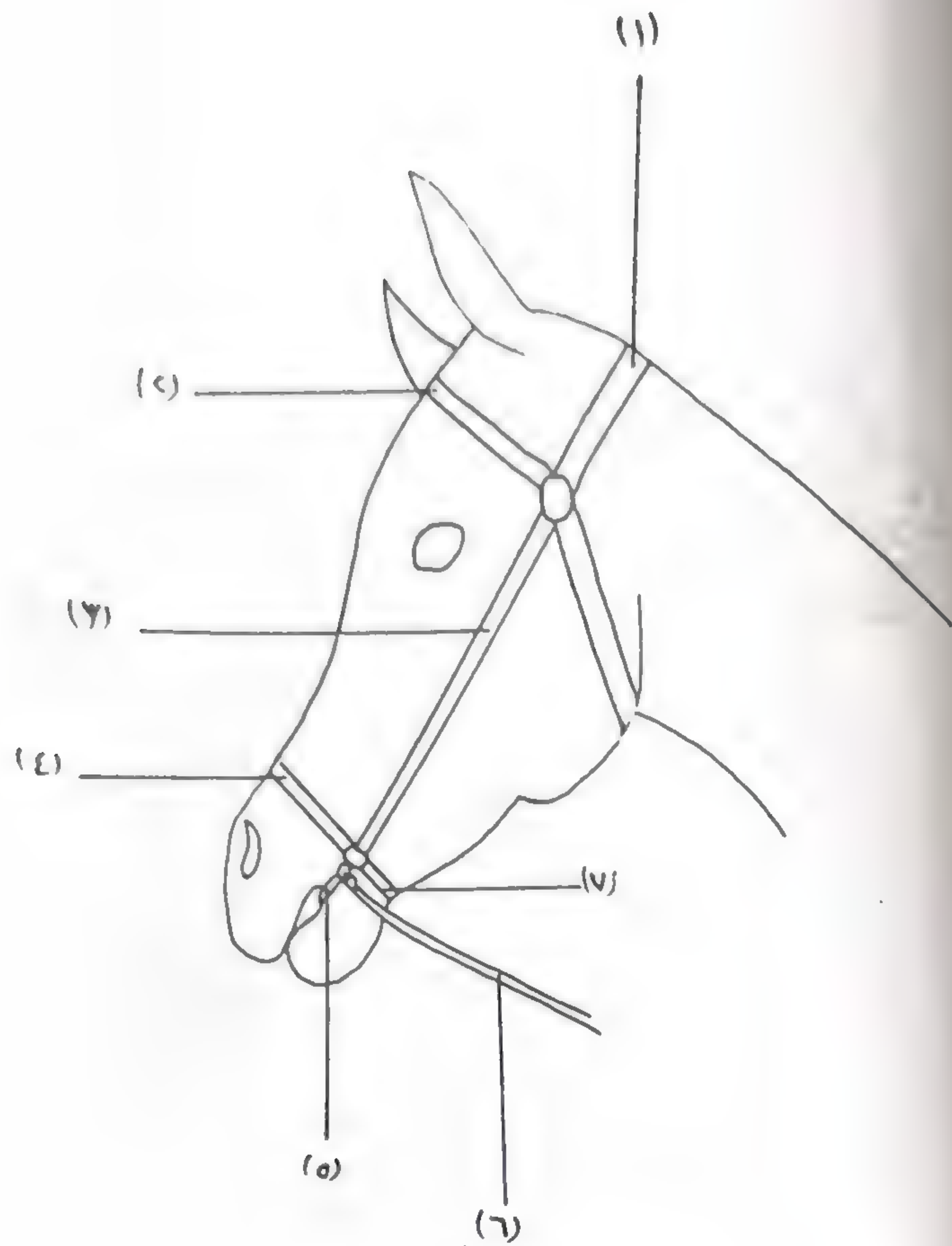


(ب)



(أ)

الشكل (٥)
أ - شكل لكنيسة بتصويره تمثل القديس أبو نوفر من كاتدرائية فرس .
ب - شكل لكنيسة عبد القادر من تصويرة بنفس الكنيسة تمثل مؤسسها .
(عن : Gartkiewicz, Nubia Christiana, Tom 1, Fig. 20, a - b)

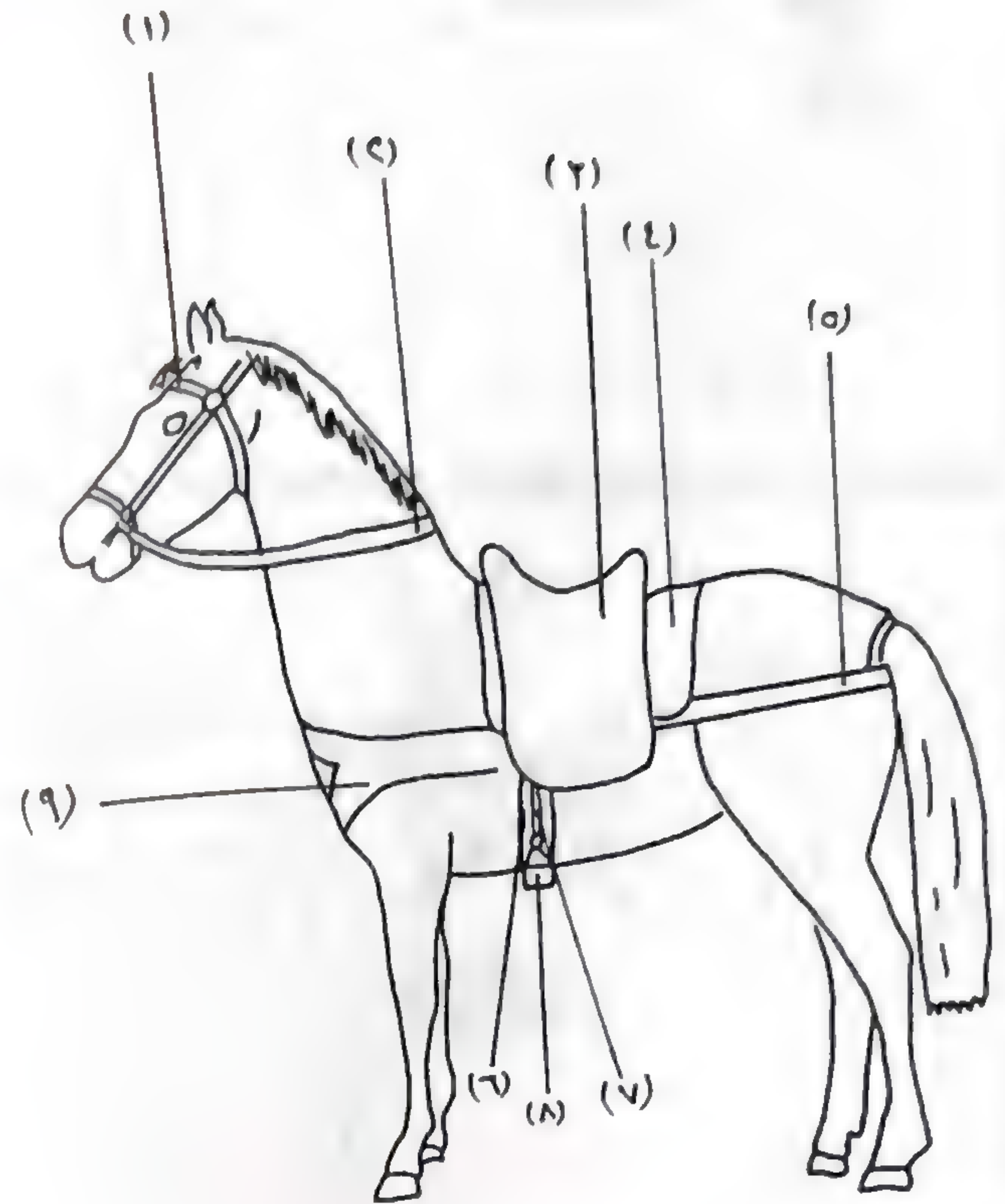


الشكل (٨)

أجزاء اللجام :

(١) قطعة الرأس (٢) حزام الرأس (٣) شريط الوجنة (٤) حزام الانف (٥) لقمة اللجام (٦) العنان (٧) حزام الفك

(Steinborn, M., Nubia Christiana Tom 1, Fig. 2. : عن)

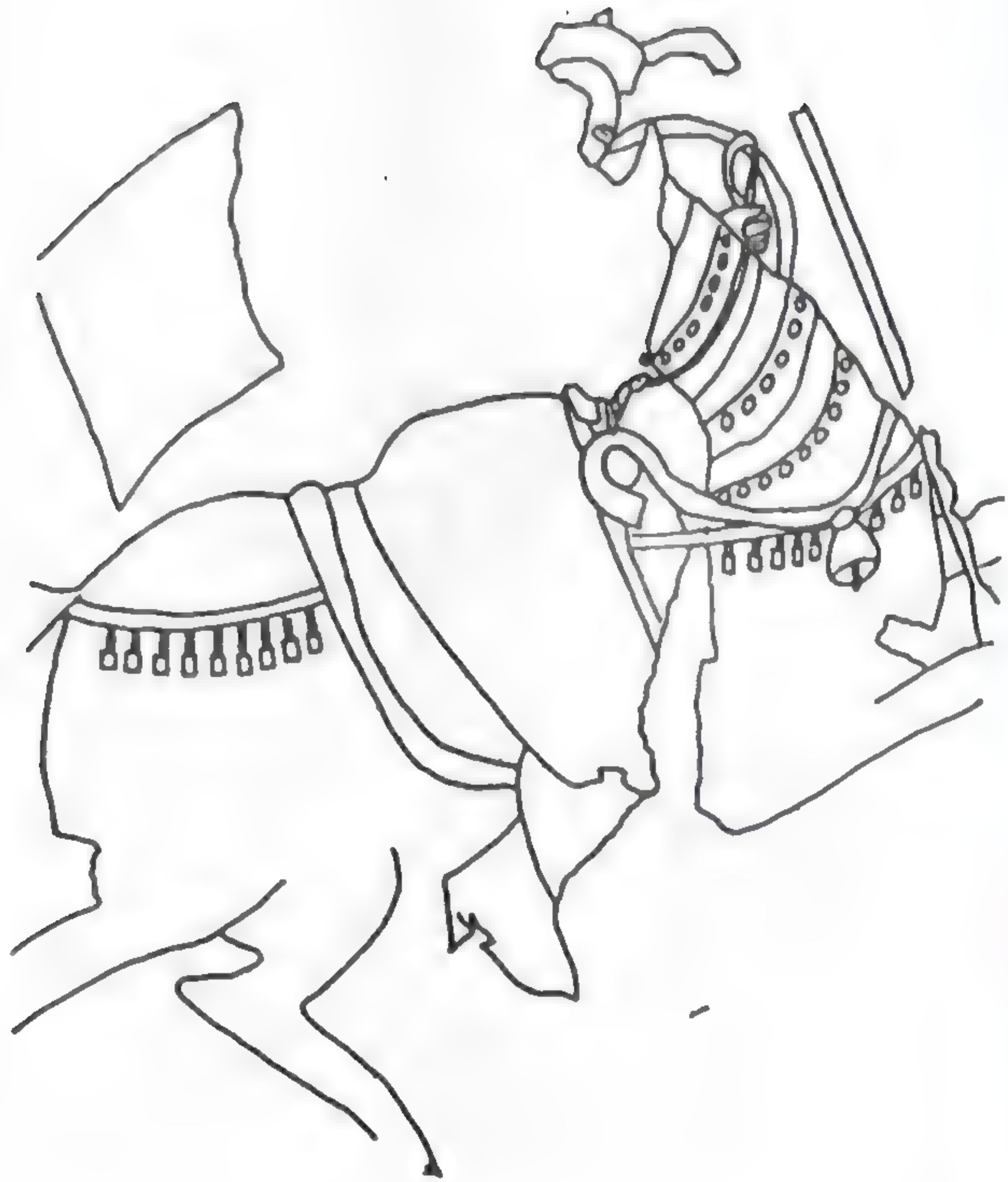


الشكل (٧)

أجزاء كمرة الخيل :

(١) اللجام (٢) العنان (٣) السرج (٤) لبادة السرج (٥) حزام المؤخرة (٦) حزام السرج (٧) جلدة الركاب (٨) الركاب (٩) حزام الصدر .

(Steinborn, M., Nubia Christiana, Tom 1, Fig. 1 : عن)



الشكل (١٠)

القديس مرقوريوس - كاتدرائية فرس .

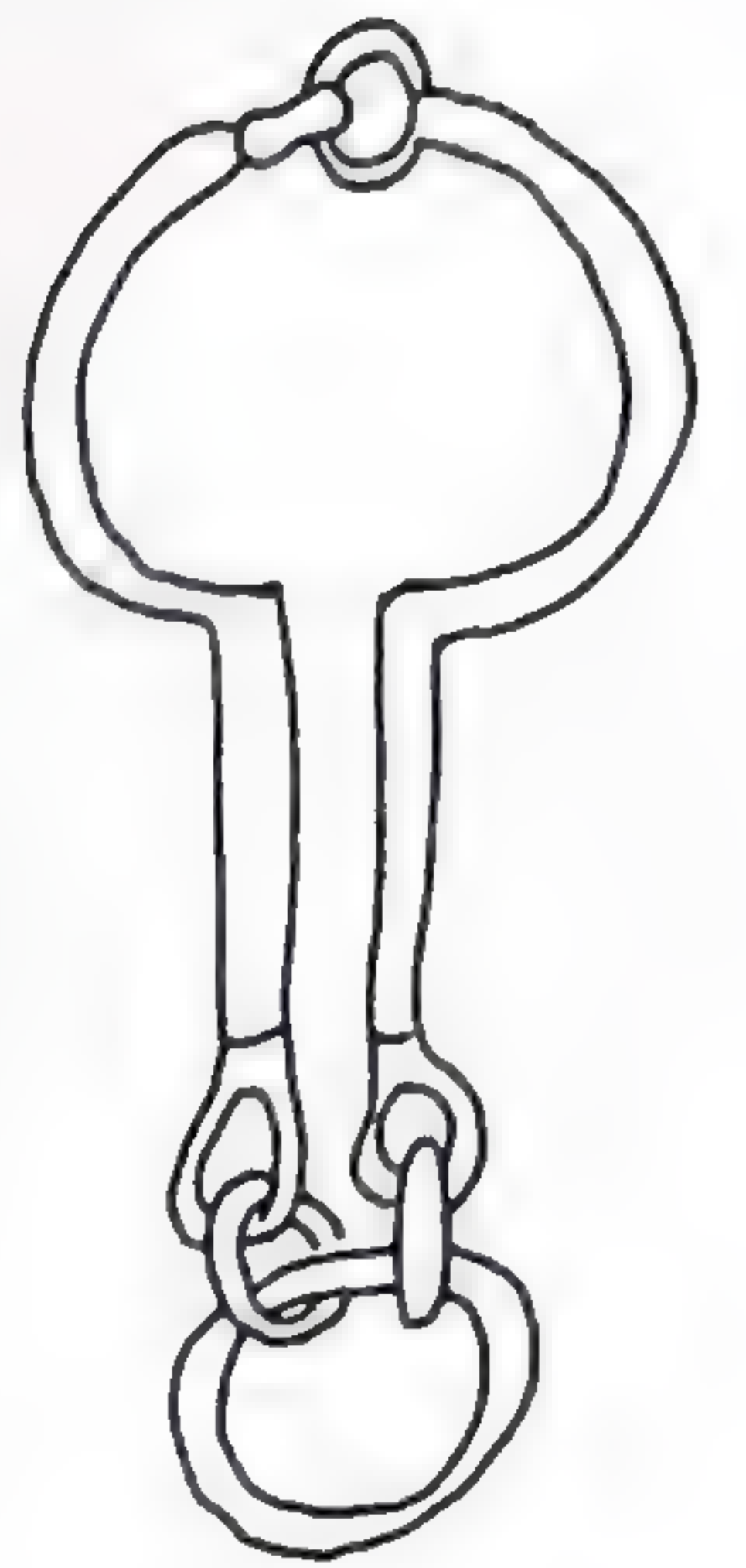
(عن : Steinborn, M., Nubia Christiana, Tom 1, Fig. 9.)



الشكل (٩)

كسوة الخيل وشكيمة اللجام بقسطل

(عن : Steinborn, M., Nubia Christiana, Tom 1, Figs. 5 - 6)

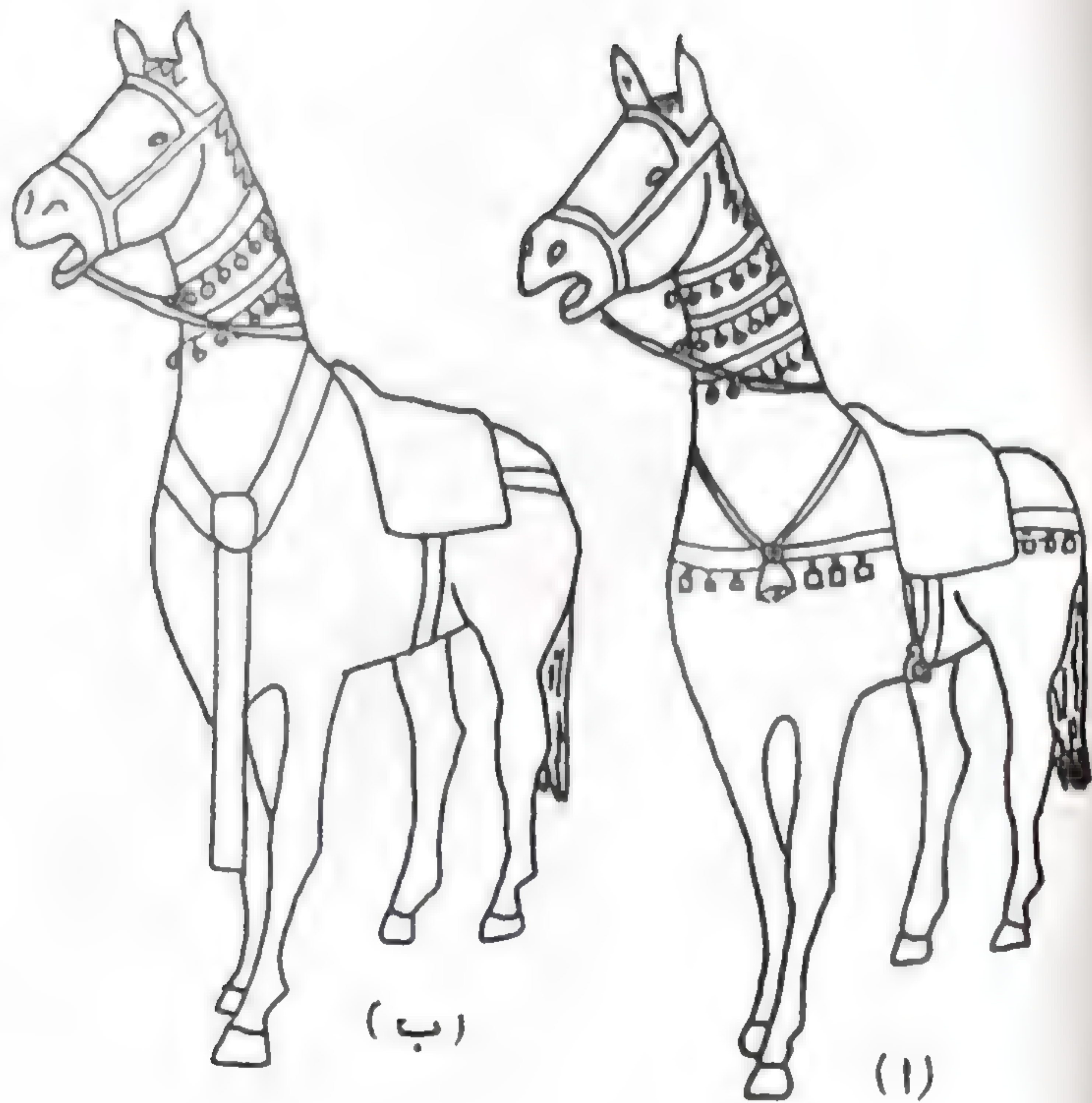




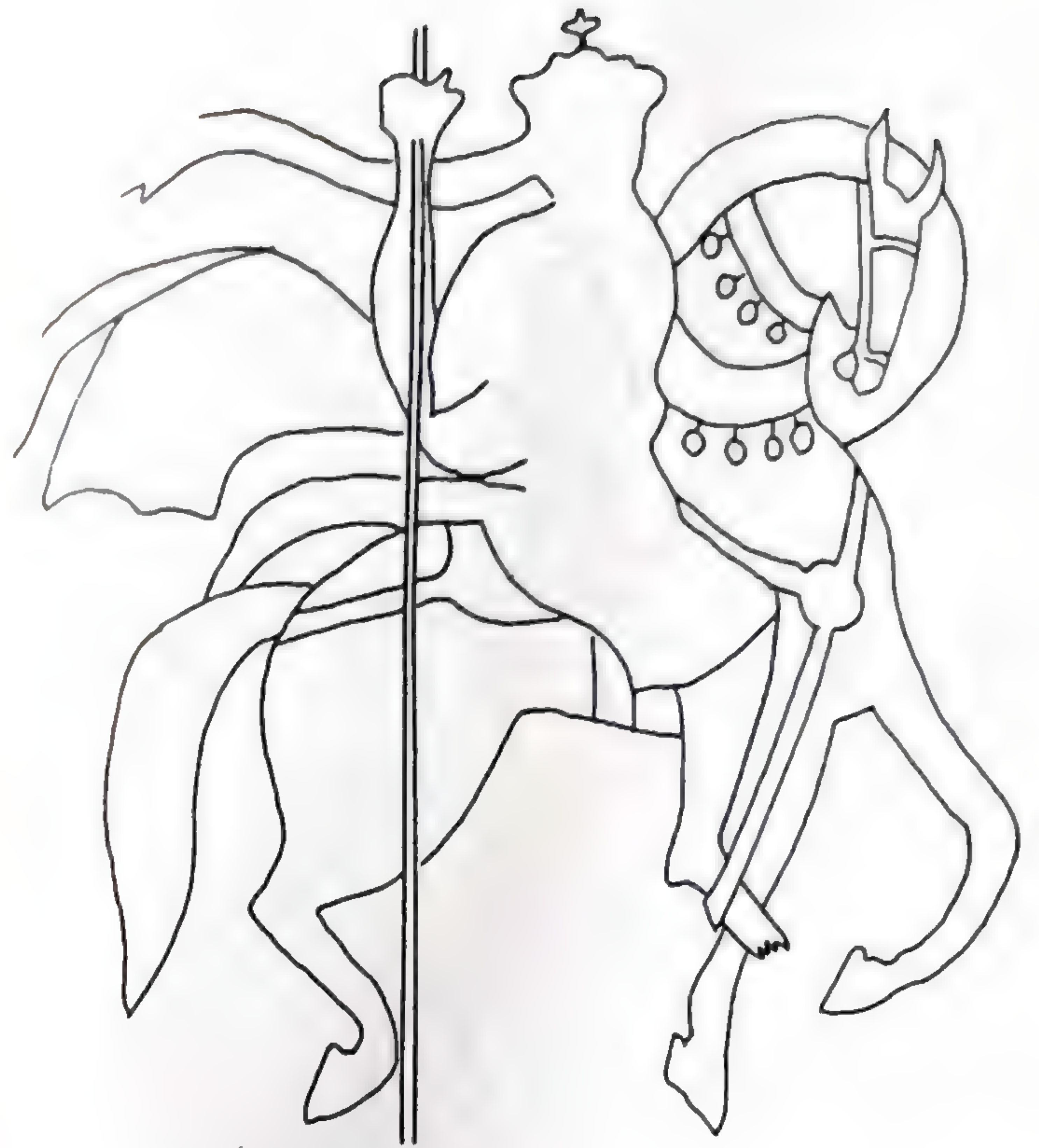
الشكل (١٢)
 القديس فويامون - كنيسة عبد الله نرقى .
 (عن : Steinborn, M., Nubia Christiana, Tom 1, Fig. 16)



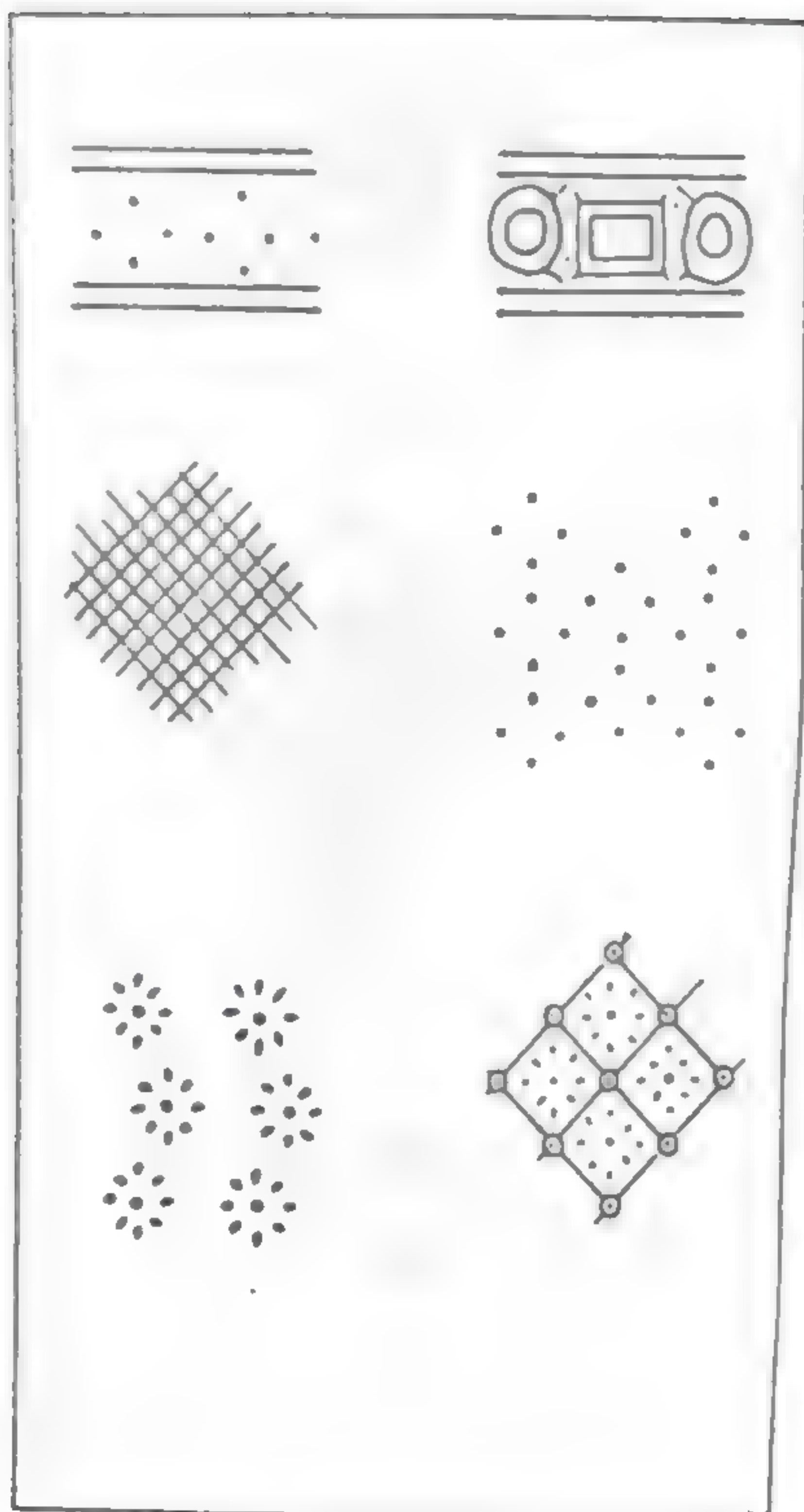
الشكل (١١)
 القديس ثيودور القائد - كنيسة عبد الله نرقى .
 (عن : Steinborn, M., Nubia Christiana, Tom 1, Fig. 15)



الشكل (١٤)
 أ - كسوة الخيل النوبية في القرن الحادى عشر الميلادى .
 ب - كسوة الخيل النوبية في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين
 (عن : Steinborn, Nubia Christiana, Tom 1, Figs. 26 - 7.)

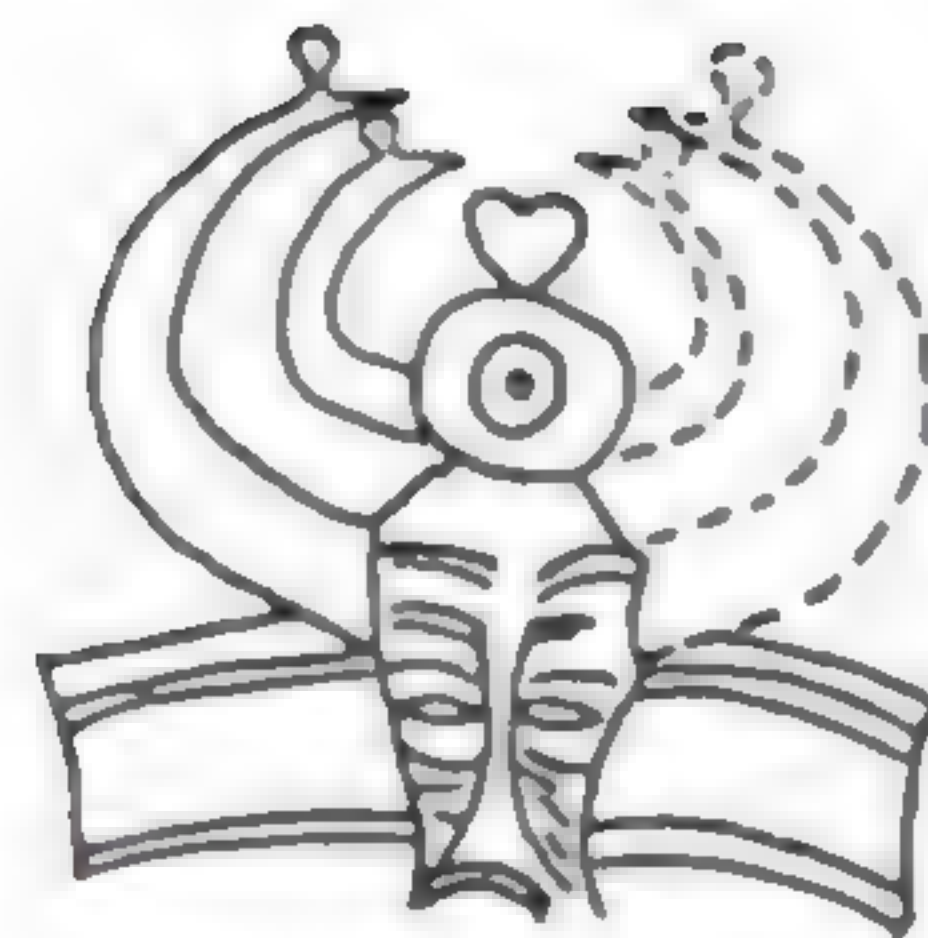


الشكل (١٣)
 القديس مرقوريوس - كنيسة قرية عبد القادر .
 (عن : Steinborn, Nubia Christiana, Tom 1, Fig. 19.)

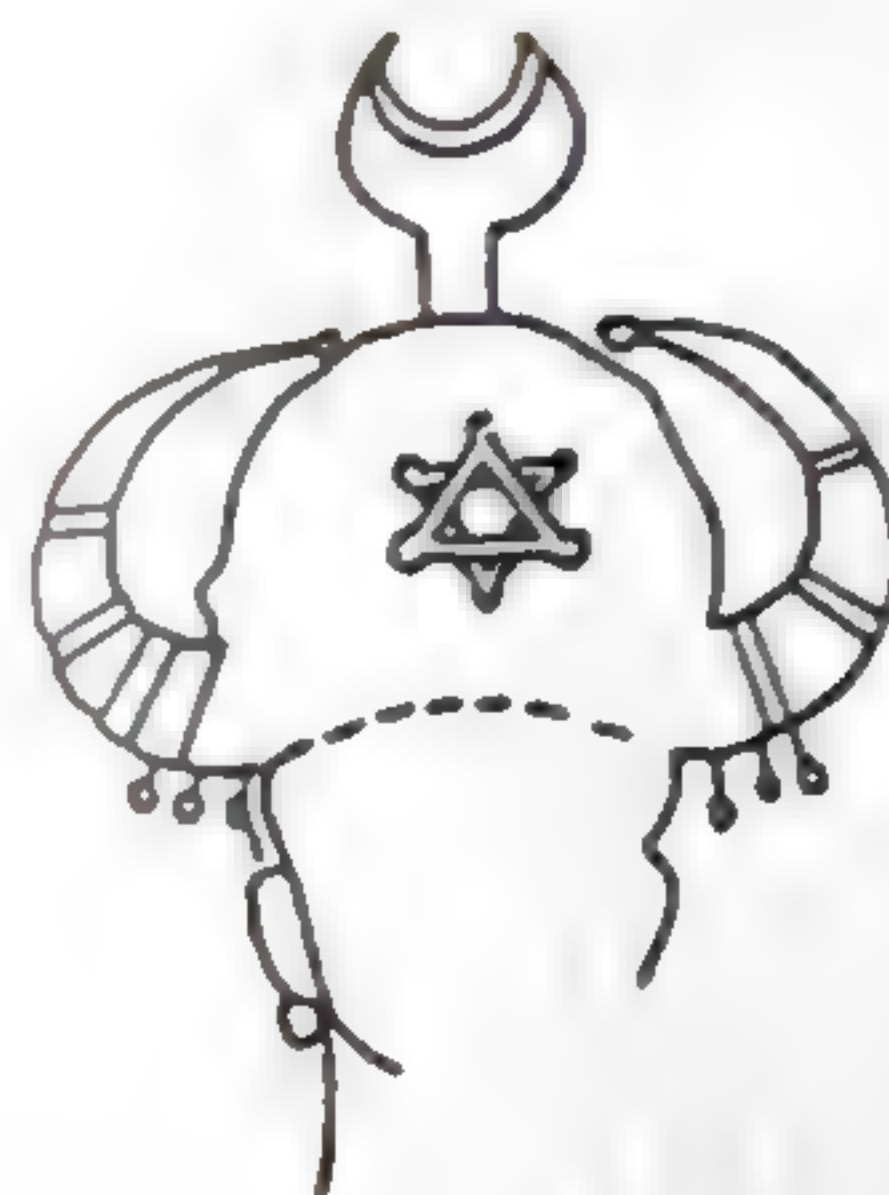


الشكل (١٦)

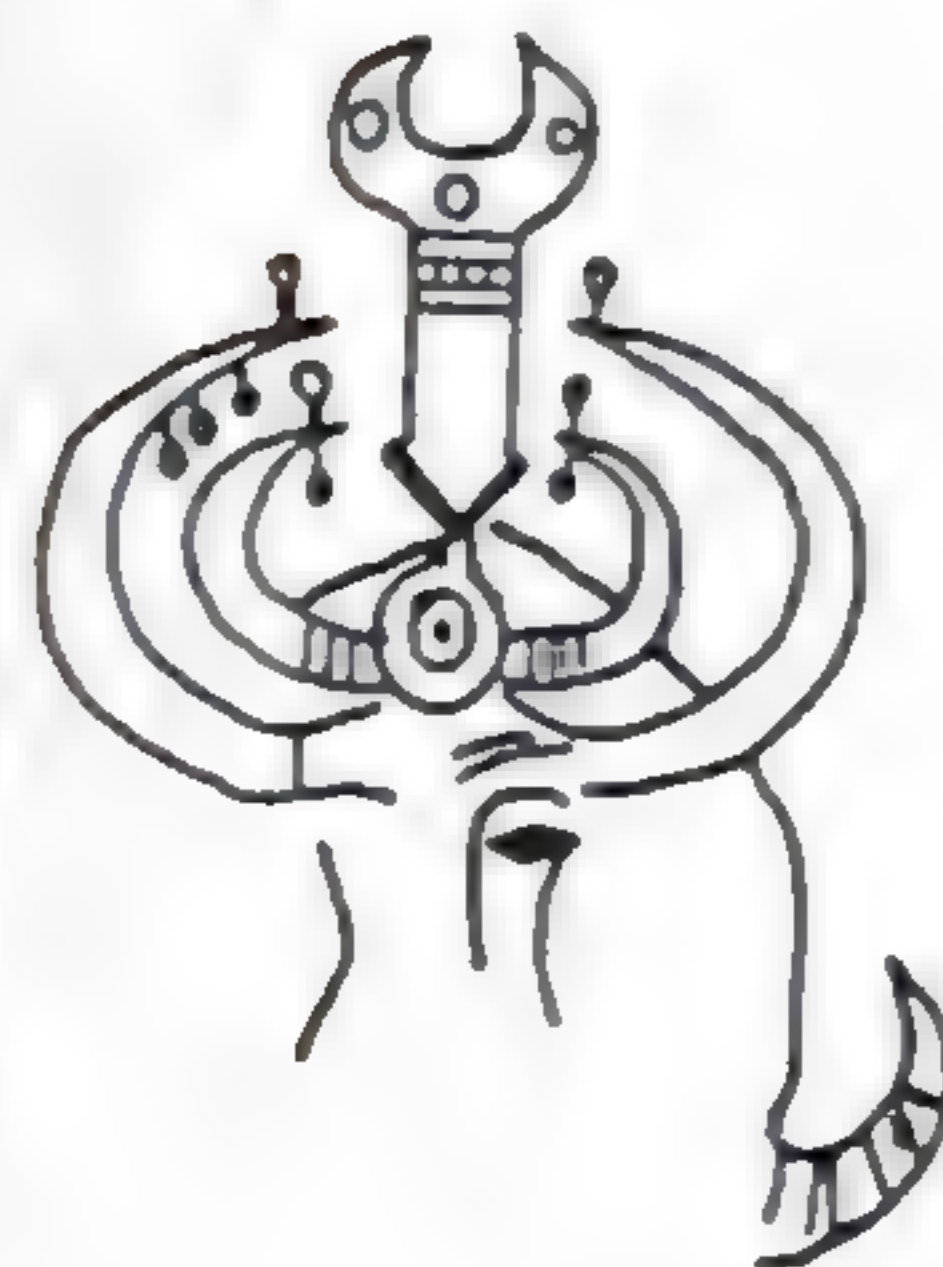
نماذج من زخارف الطراز البنفسجي في كاتدرائية فرس .
(الأمثال من ١٦ - ٢٤ عن : Martens, M., Nubia Christiana, Tom I, pp. 216 F.)



(١)



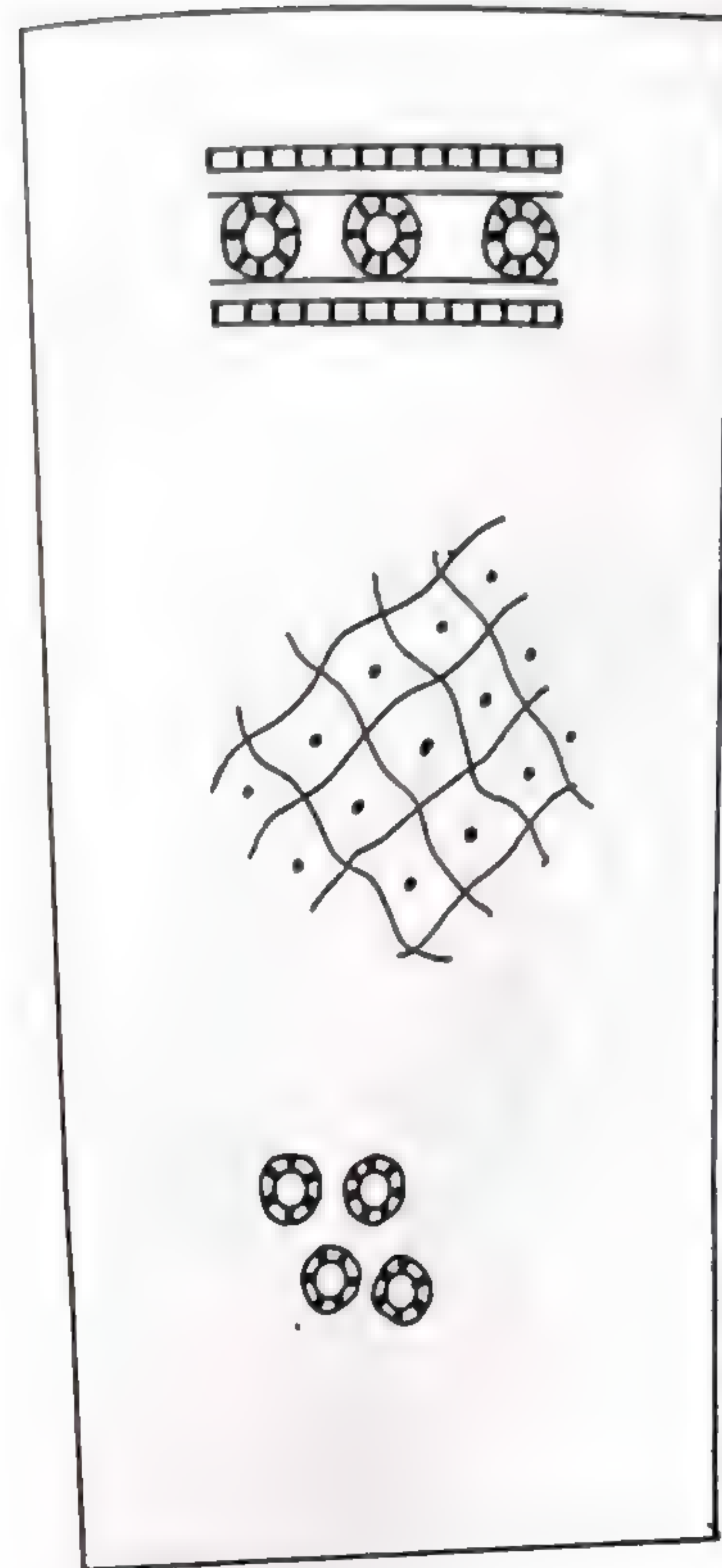
(ج)



(ب)

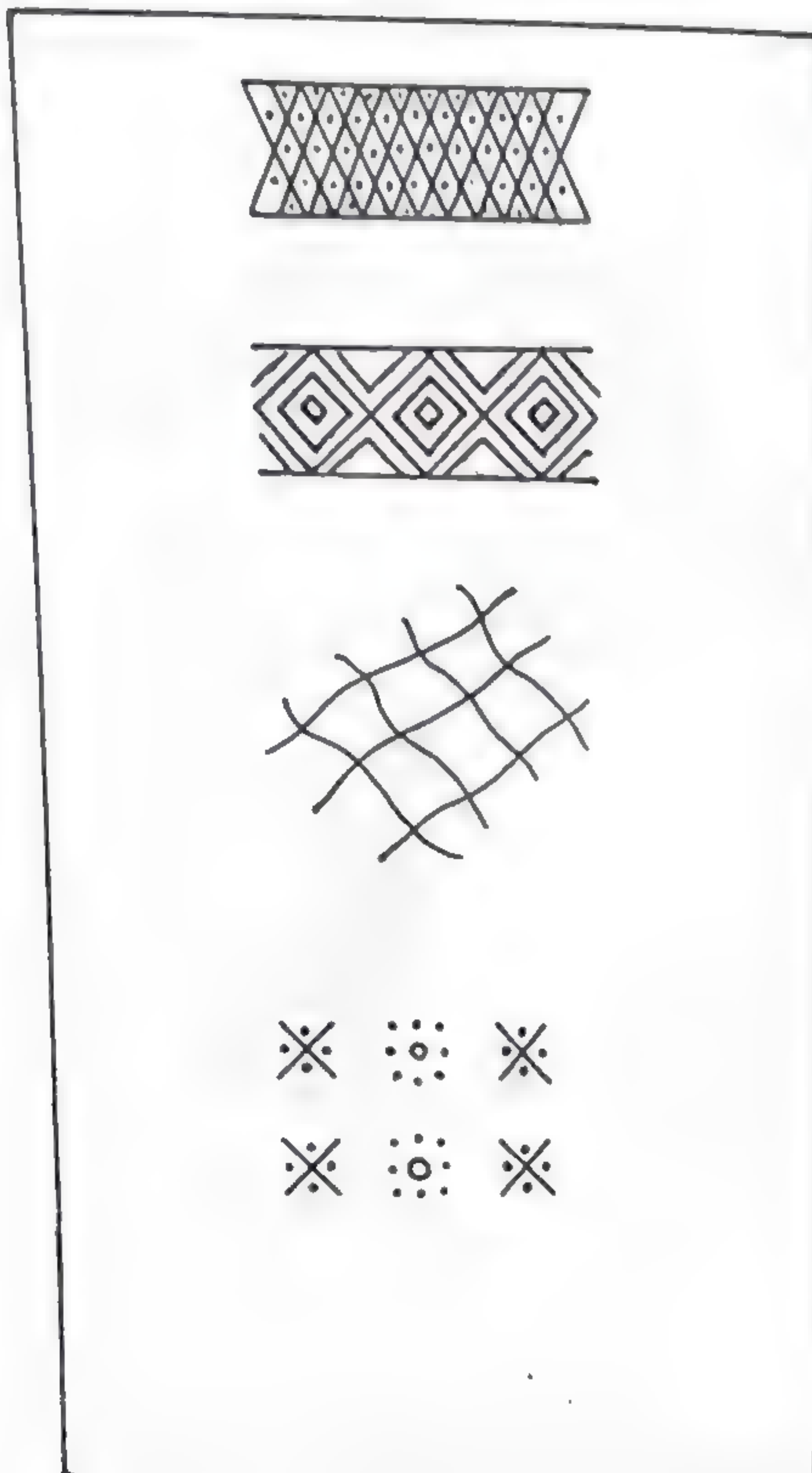
الشكل (١٥)

أشكال تيجان نواب الملوك في بلاد النوبة ١
(عن : Michalowski, Faras, Die Kathedrale, pp. 42, 44.)



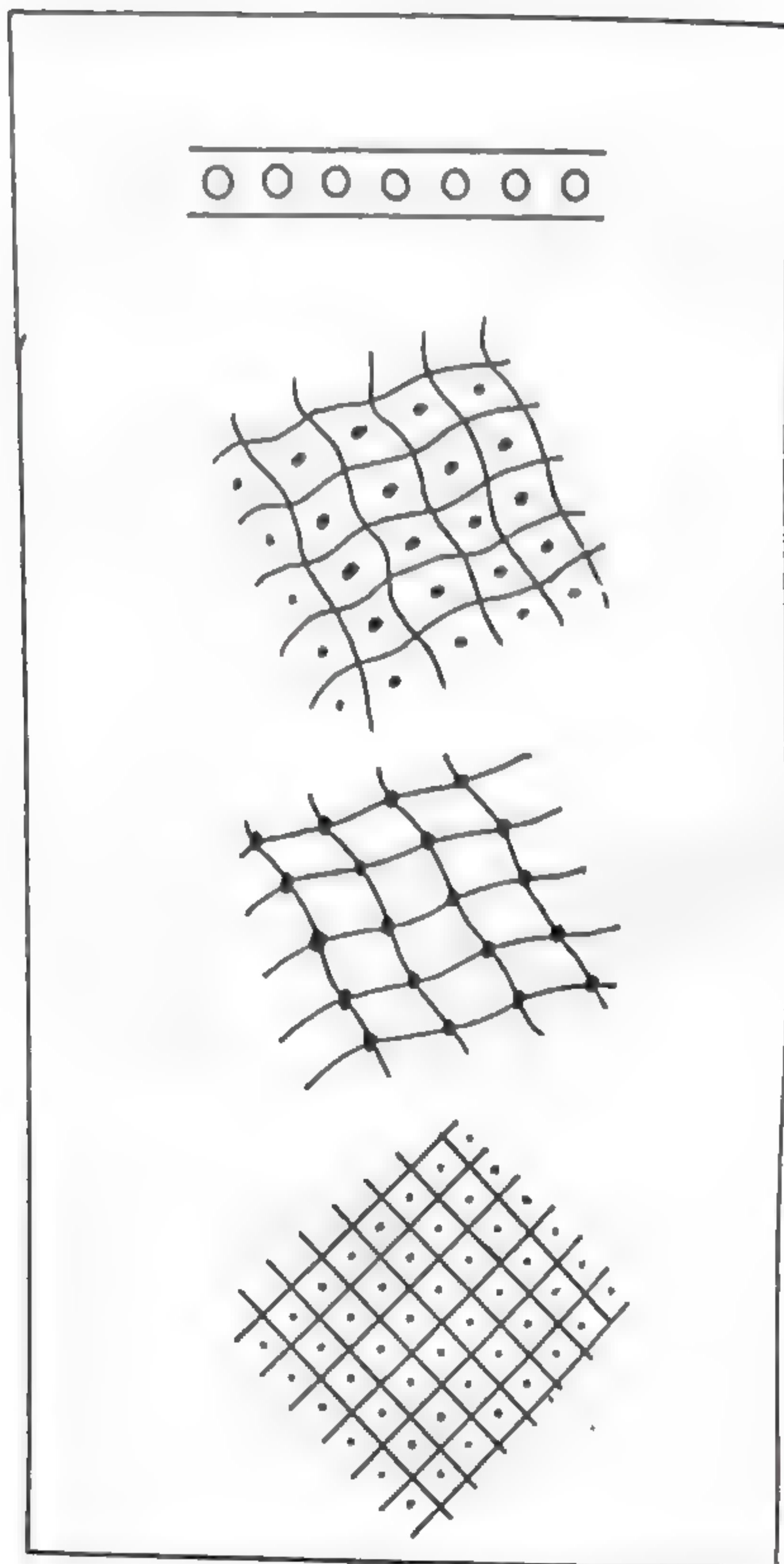
الشكل (١٧)

نماذج من زخارف الطراز البنفسجي المتأخر في كاتدرائية فرس .

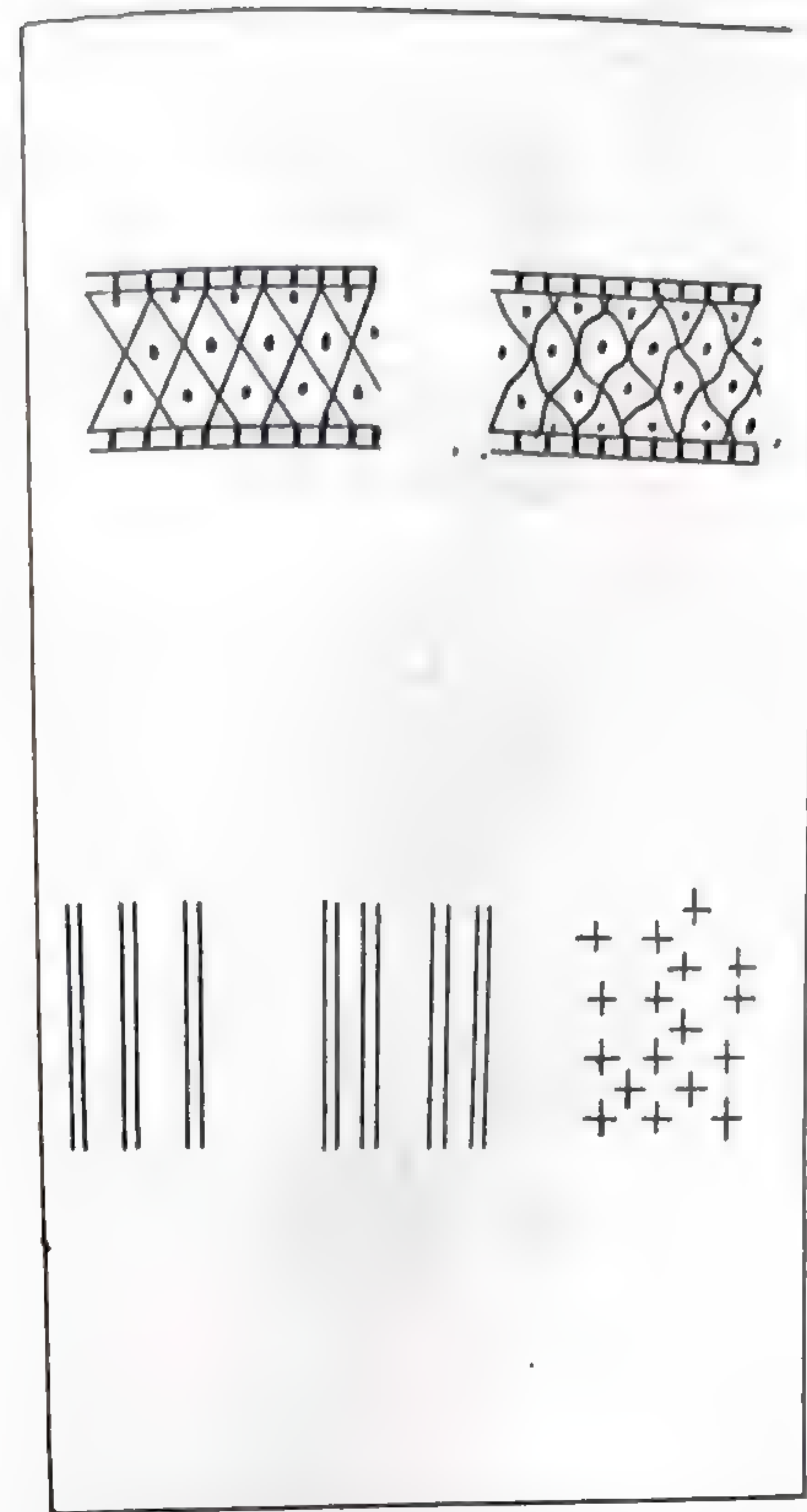


الشكل (١٨)

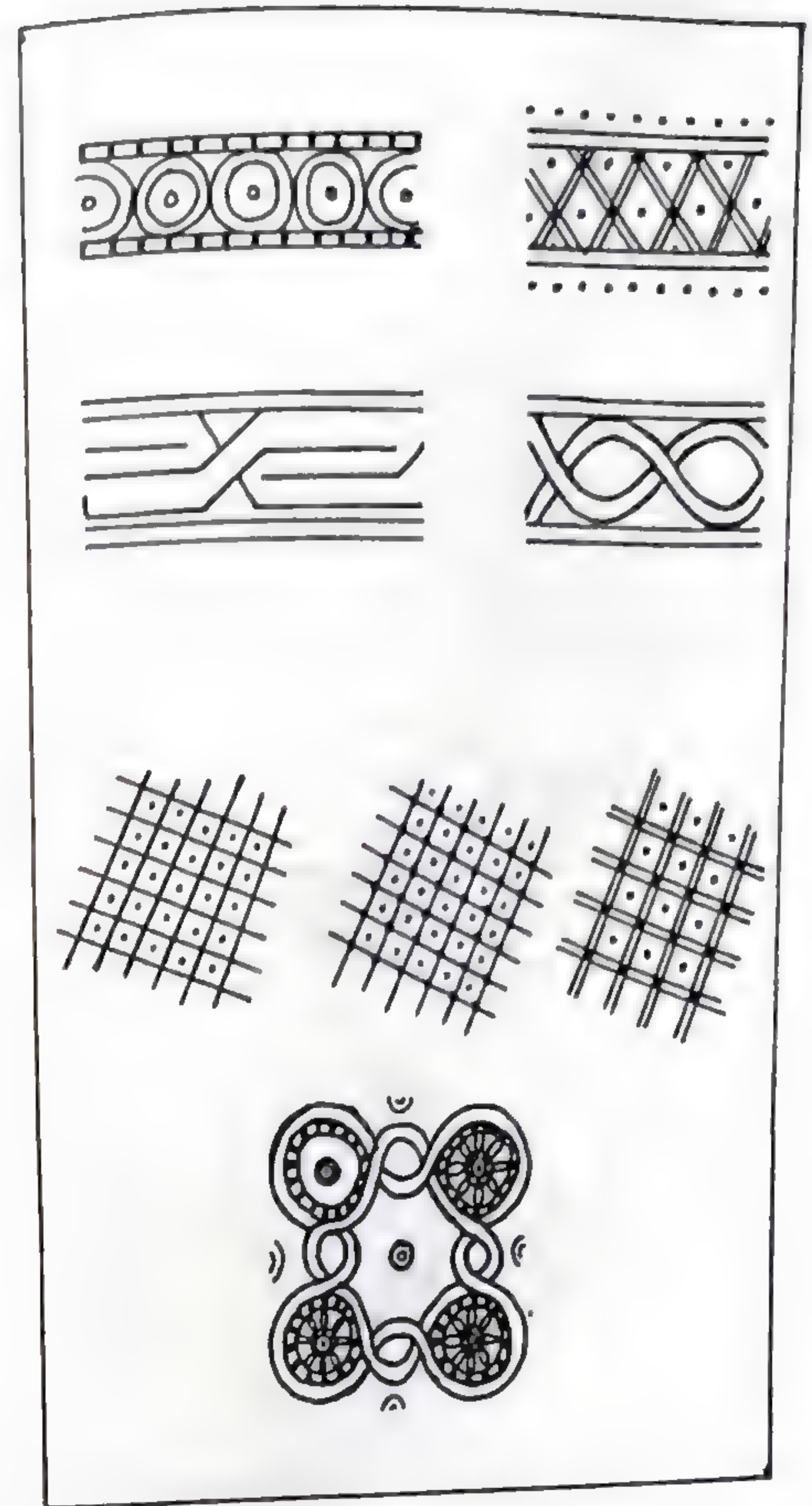
نماذج من زخارف الطراز الانتقالي في كاتدرائية فرس .



الشكل (٢٠)
نماذج من زخارف الطراز الاصفر والاحمر في كاتدرائية فرس .

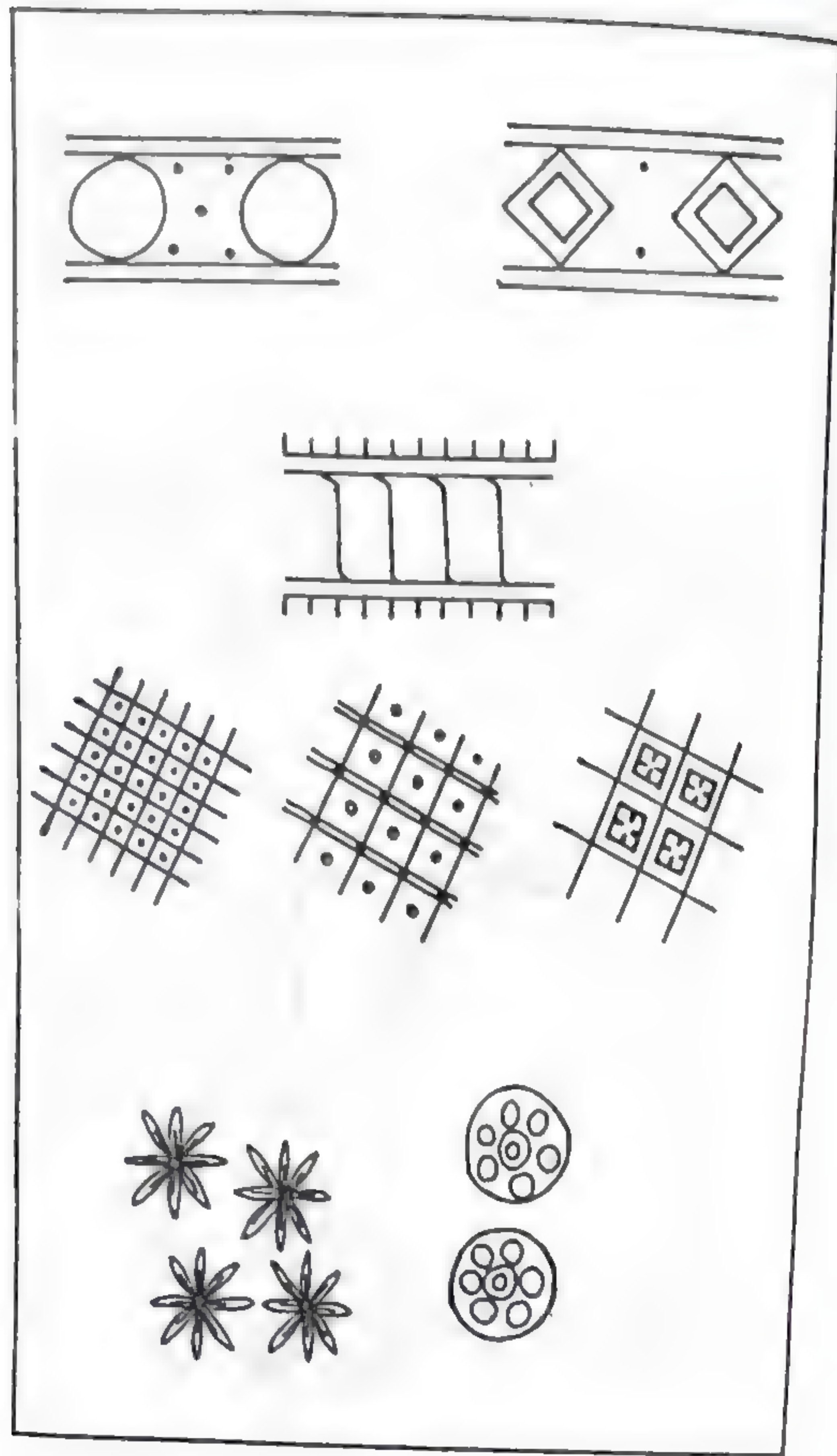


الشكل (١٩)
نماذج من زخارف الطراز الابيض في كاتدرائية فرس .



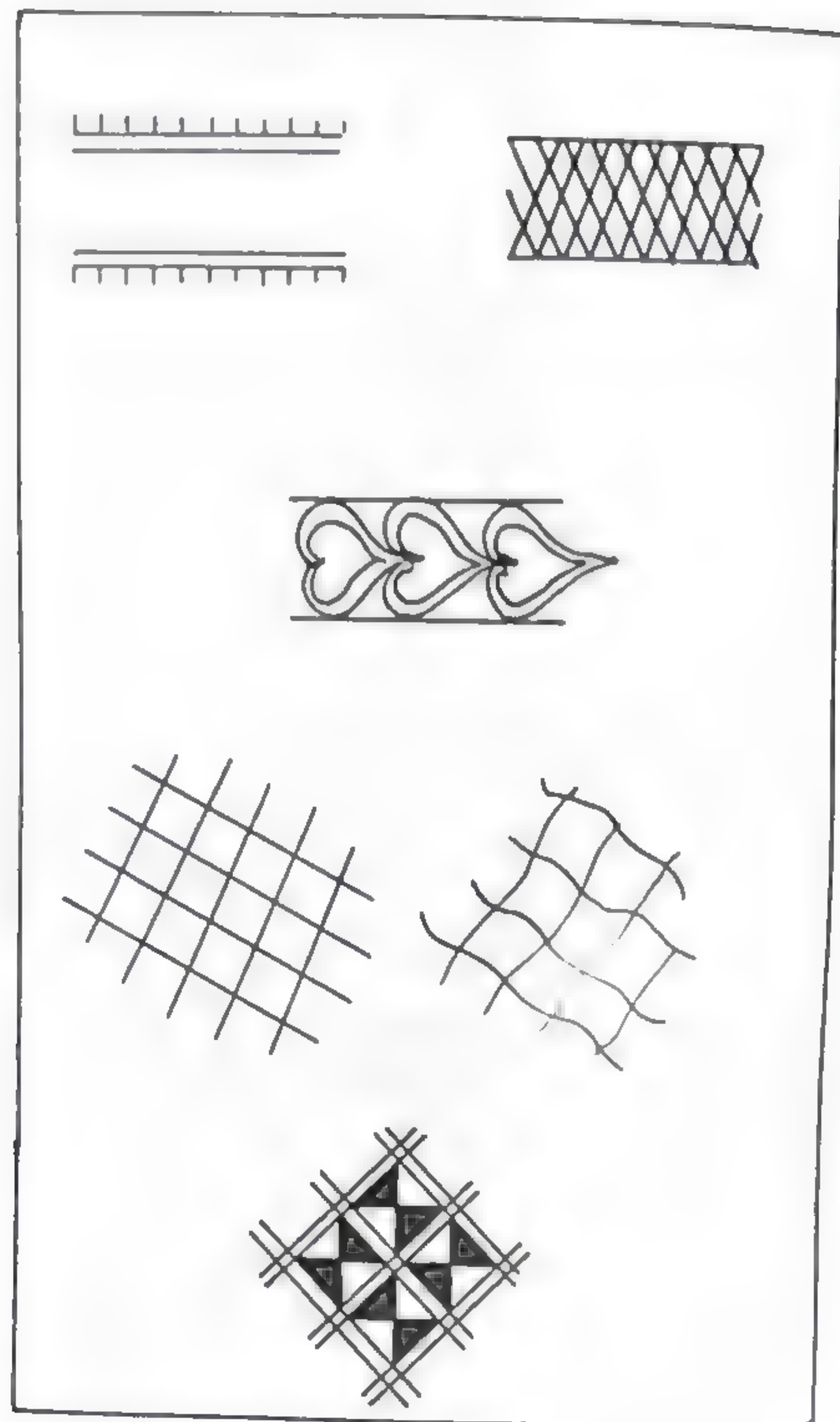
الشكل (٢١)

نماذج من زخارف الطراز المتعدد الألوان الاول في كاتدرائية فرس .

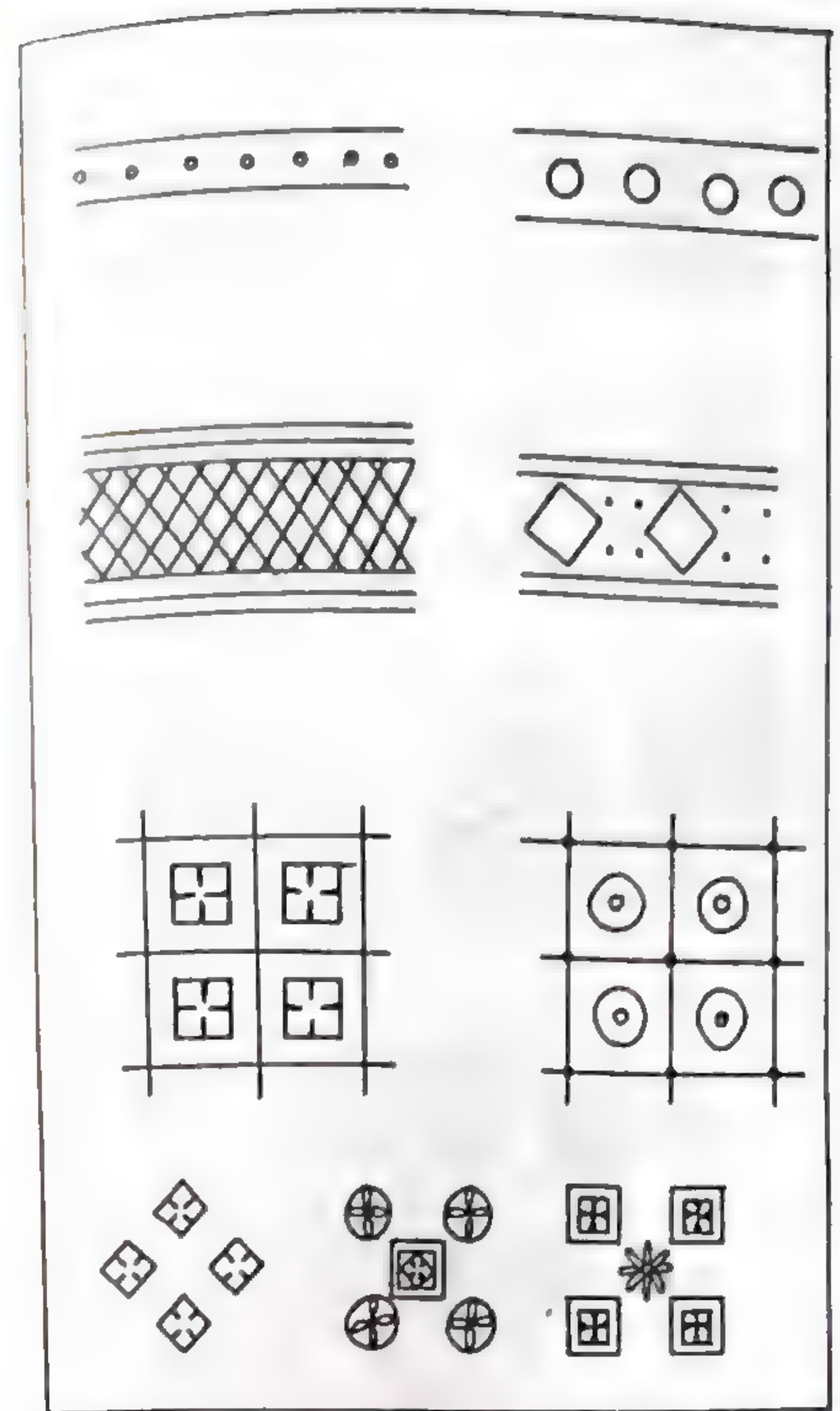


الشكل (٢٢)

نماذج من زخارف الطراز المتعدد الألوان الثانى فى كاتدرائية فرس .



الشكل (٢٤)
نماذج من زخارف الطراز المتعدد الألوان المتأخر في كاتدرائية فرس .



الشكل (٢٣)
نماذج من زخارف الطراز المتعدد الألوان الثالث في كاتدرائية فرس .



القديس بطرس
كنيسة معبد وادي السبوع



القديس مينا على ظهر جواده
تصويرة في مخطوط عن معج
قديس مينا



صليب مرصع
كنيسة معبد وادي السبوع



رئيس الملائكة مي
كنيسة معبد وادي السبوع .



الصليب مع الظهور الإلهي
كنيسة الشيخ بتاميت



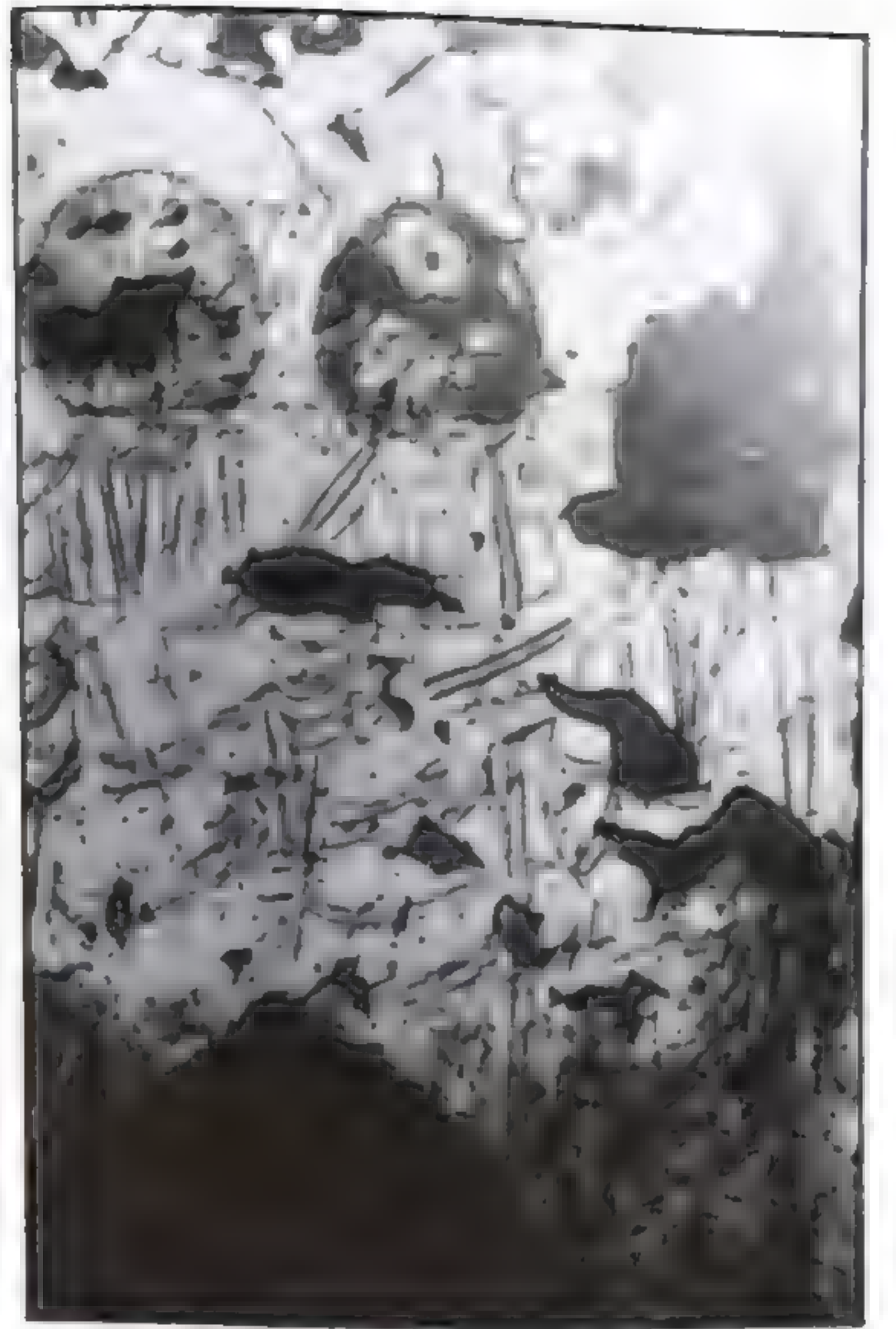
أحد القديسين الشهداء
كنيسة معبد (أبو عوده)



أحد رؤساء الملائكة
كنيسة الملائكة بتاميت



أحد رؤساء الملائكة مع قديس خرة - كنيسة الشيخ بتاميت



بعض أشكال الرسل
كنيسة الملائكة بتامر



لعذراء على العرش تحمل الطفل
كنيسة عبد الله نرقى .



القديس الفارس جورج
كنيسة الملائكة بتاميت .



أحد القديسين (يوحنا المعمدان)
كنيسة عبد الله نرقى .



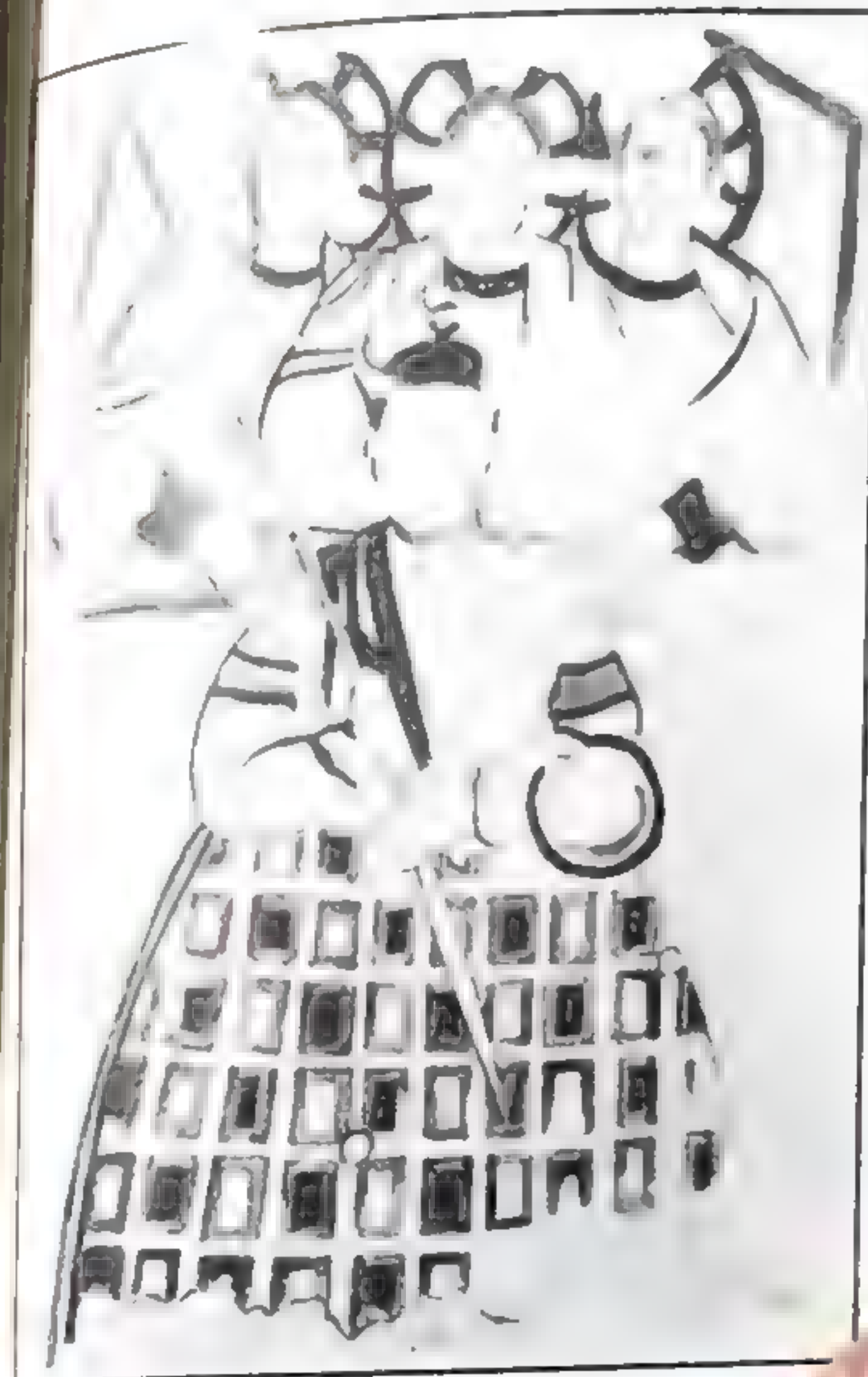
المسيح يحمي أسقفًا
كنيسة بوابة النهر .



الظهور الإلهي مع
كنيسة عبد الله نرقم



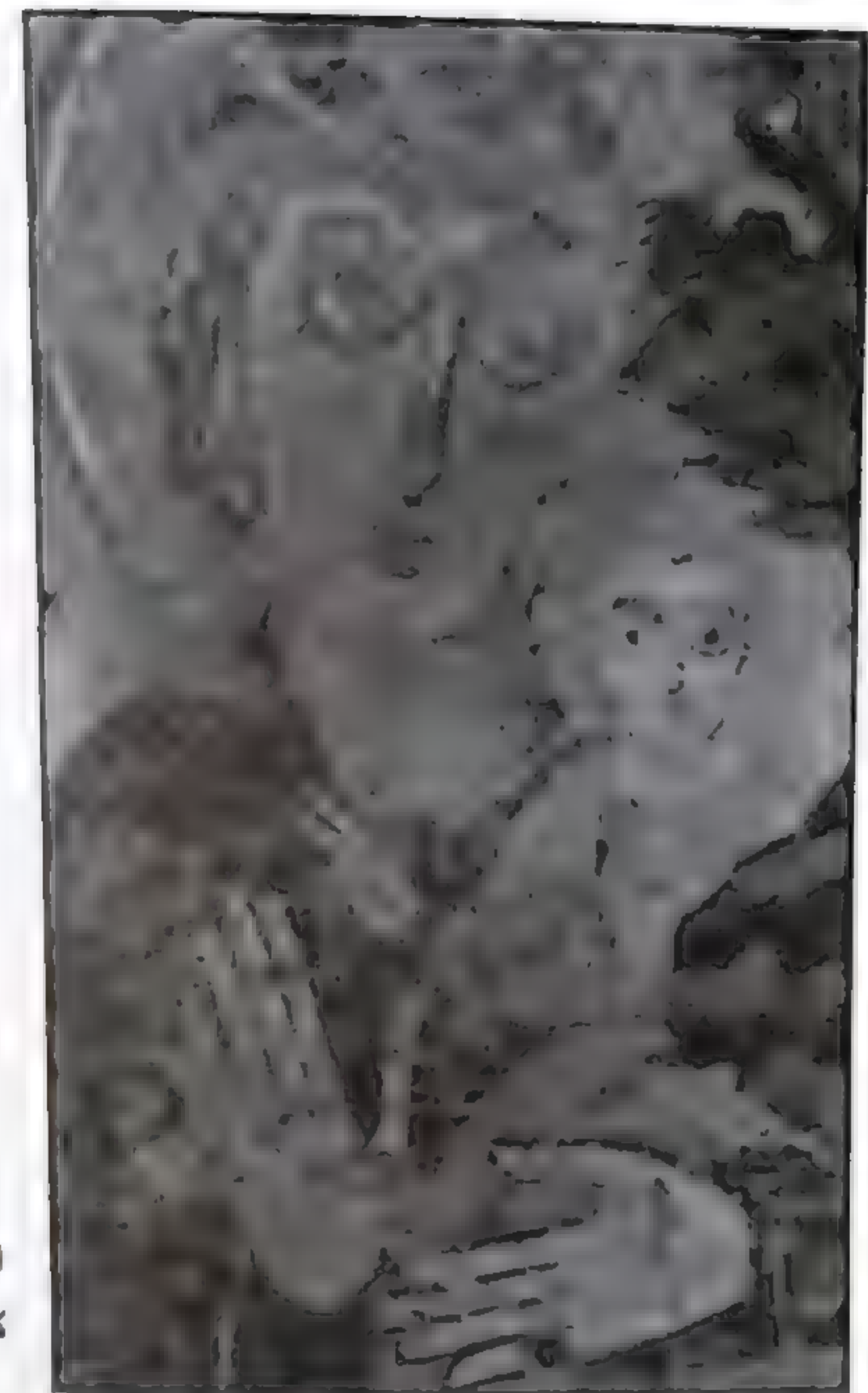
الميلاد .
كنيسة بفرس غرب .



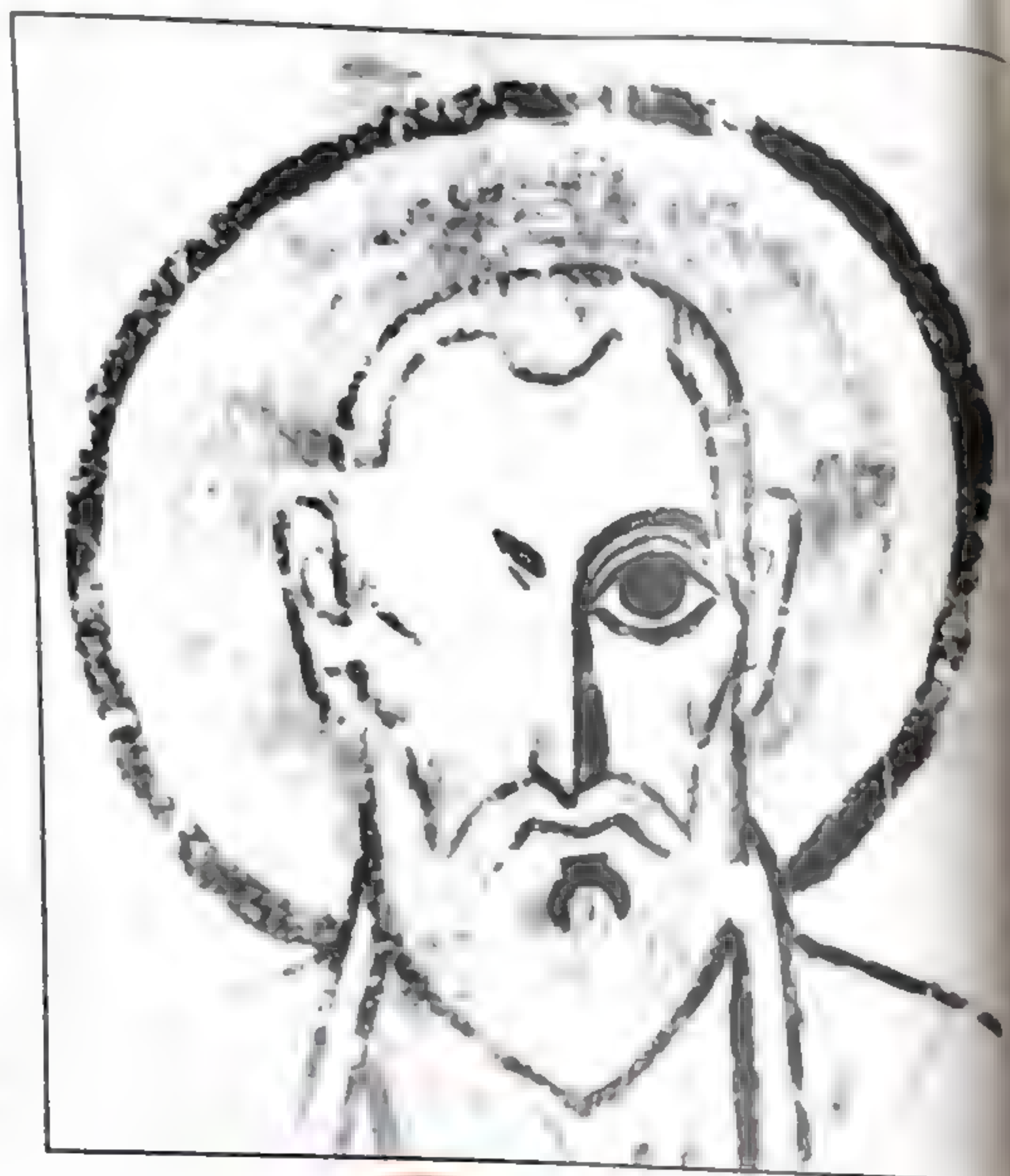
الثالوث المقدس يحمي نائب الملك في نوباديا
كنيسة بوابة النهر بفرس غرب .



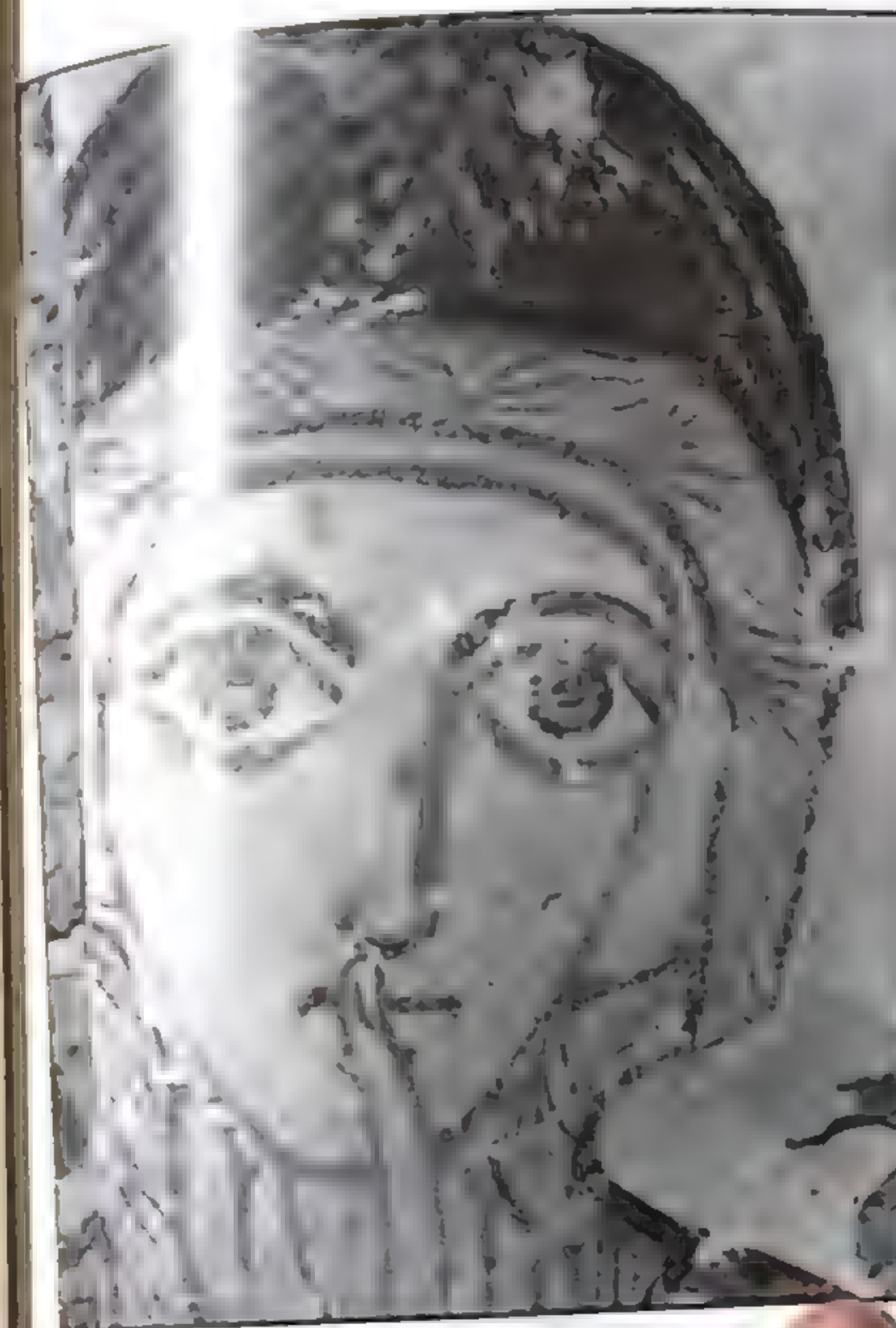
أغناطيوس رئيس أساقفة أنطاكية
كاتدرائية فرس .



العذراء والطفل
كاتدرائية فرس .



رأس القديس يوحنا الانجيلي
كاتدرائية فرس .



القديسة آن
كاتدرائية فرس .



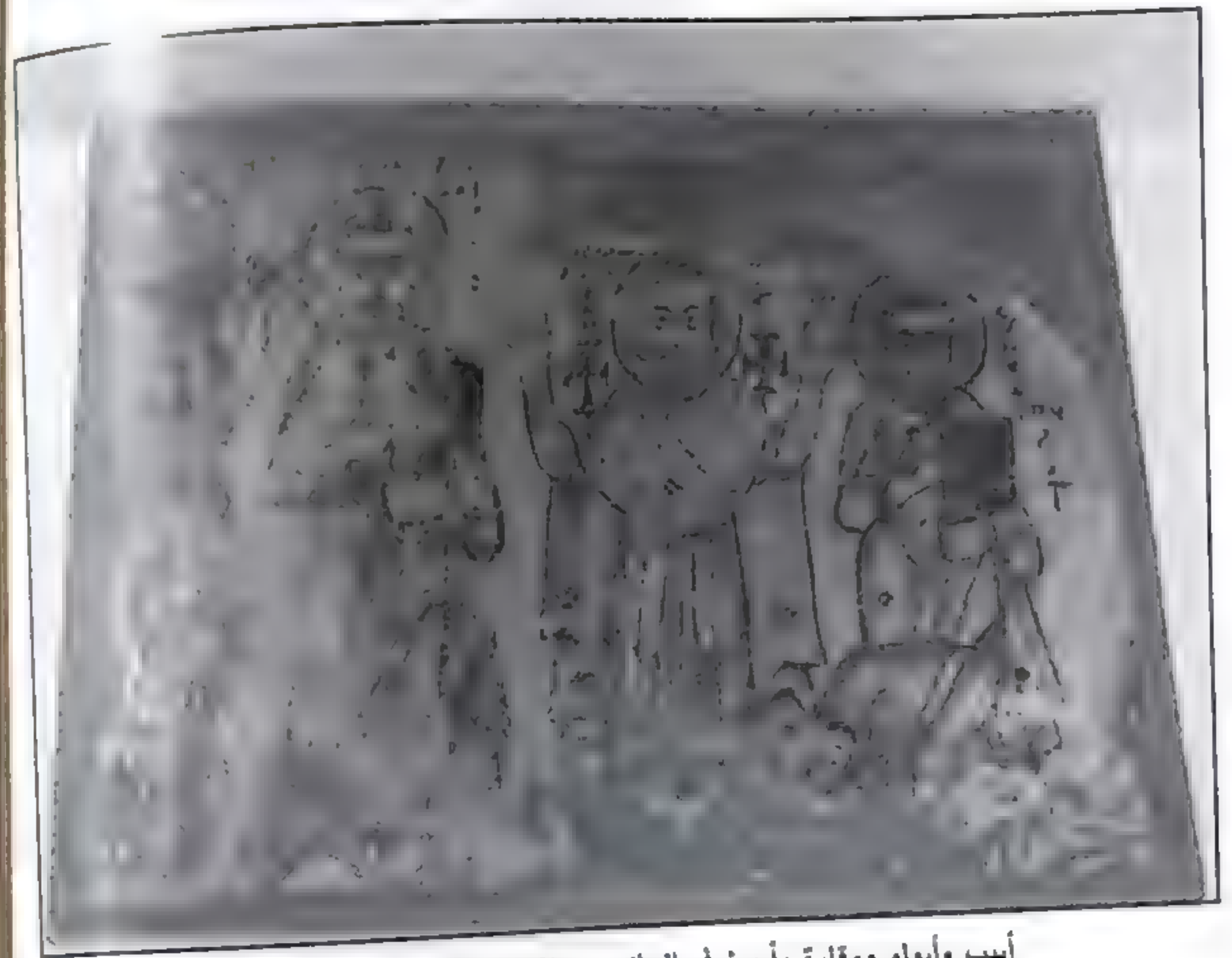
نيس الملائكة ميخائيل يحمي إحدى الملكات
كاتدرائية فرس.



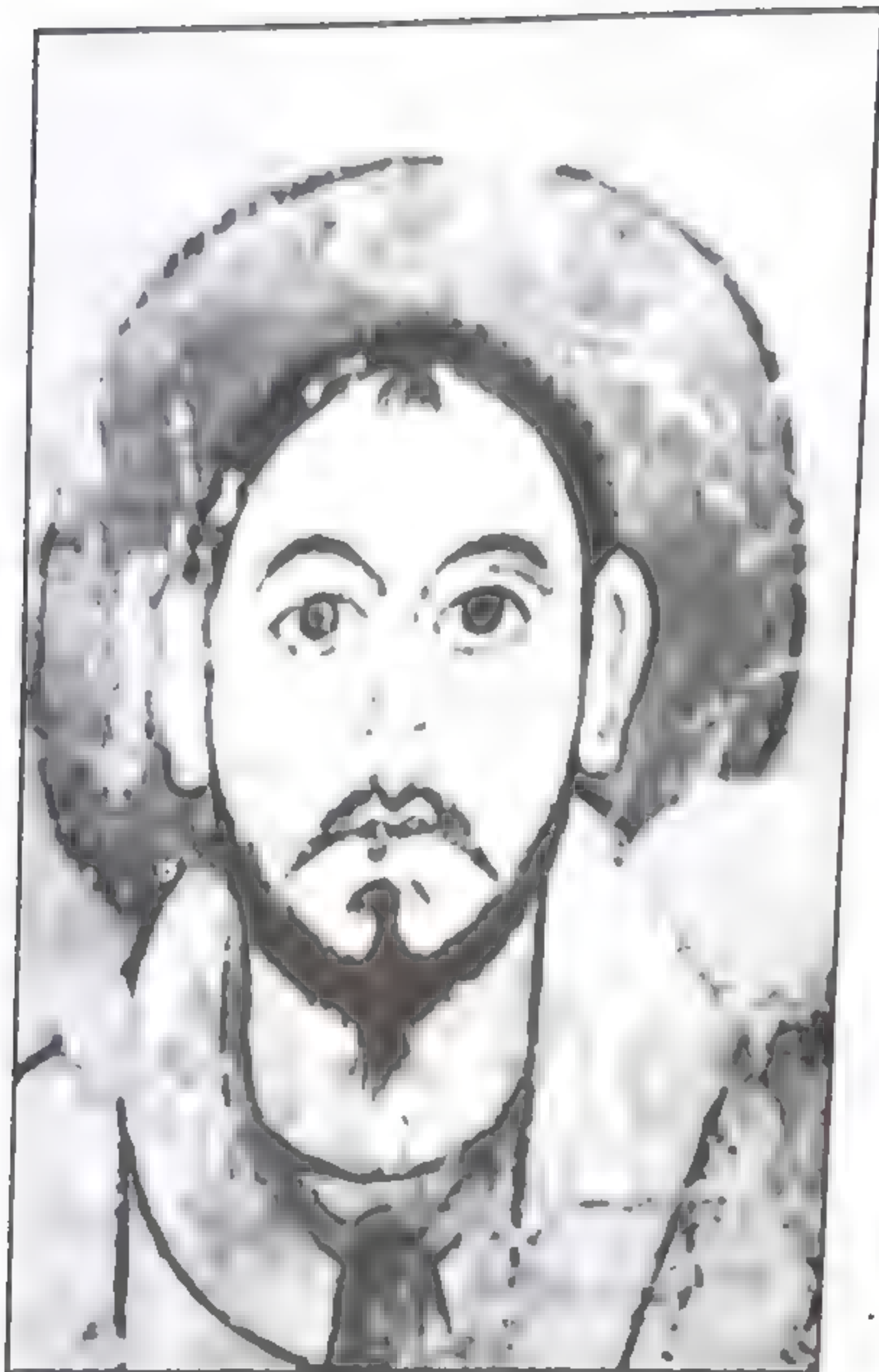
شرقية باويط .



تصاوير حنية الشرقية بكاتدرائية فرس .



أييب وأبولو ومقارة وأبو نوفر السانج مع اثنين من التائبين من سقارة .



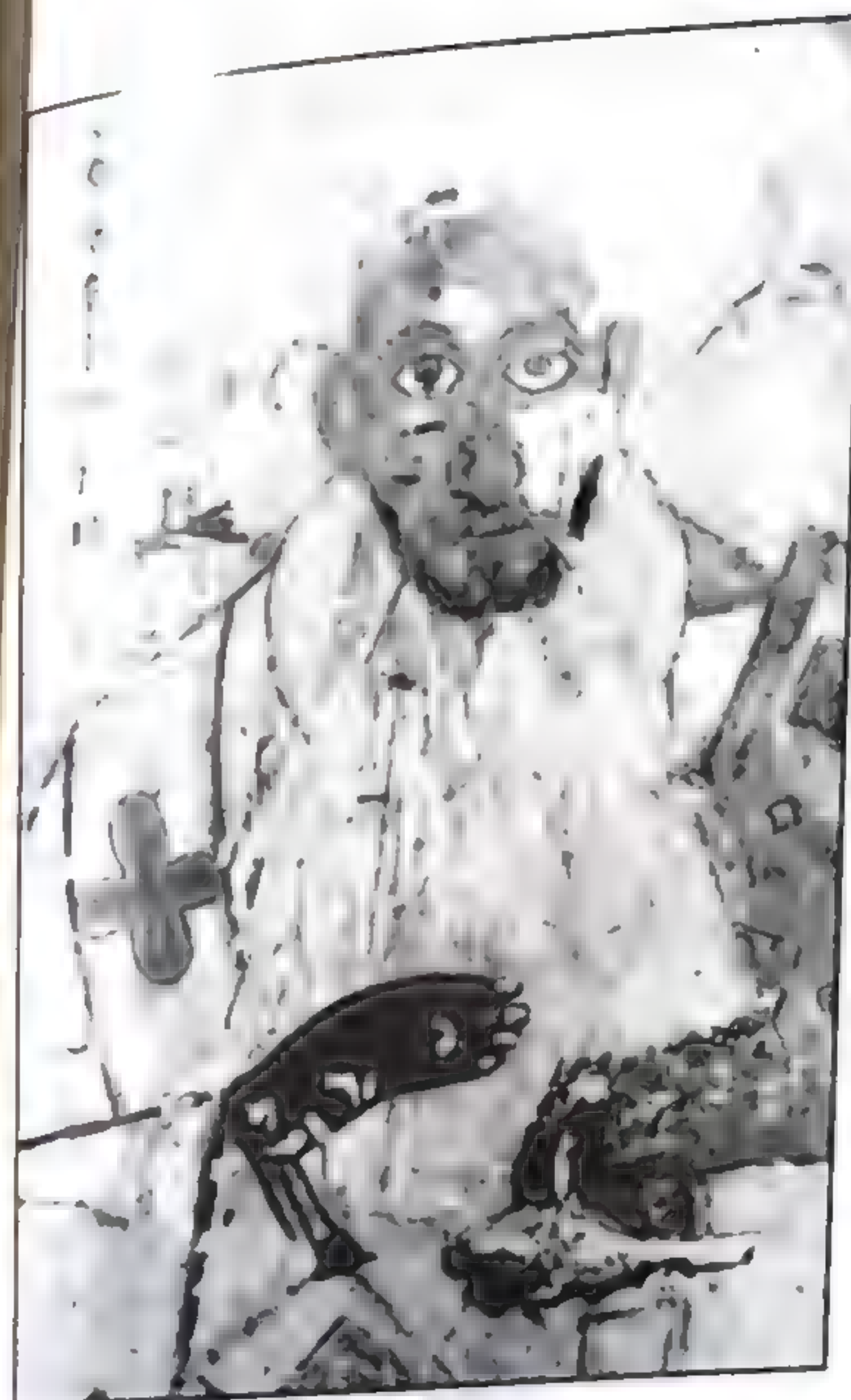
يوحنا فم الذهب
كاتدرائية فرس .



القديسة دميانة
كاتدرائية فرس .



تفصيل من ثياب الرسل به
في كاتدرائية فرس .
مشرقية



الأسقف كيروس
كاتدرائية فرس .



رئيس الملائكة ميخائيل والفتية الثلاثة في أتون النار - كاتدرائية فرس.



أحد رؤساء الملائكة
كاتدرائية فرس .



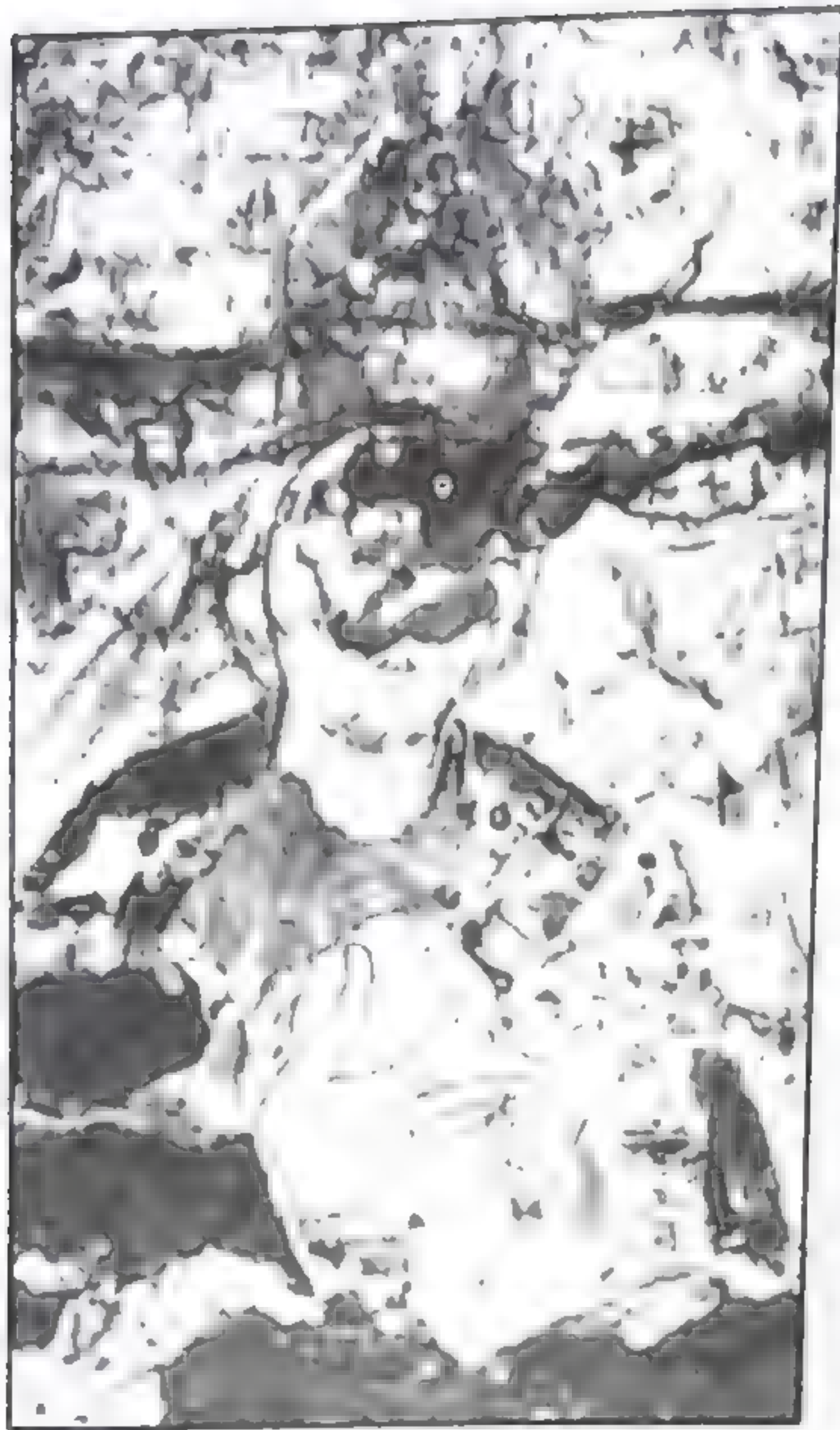
جزء من تصويرة تمثل بعض موضوعات الآله
كاتدرائية فرس .



رئيس الملائكة ميخائيل
كاتدرائية فرس .



جزء من تصويرة تمثل رئيس
كاندراوية فرس .



العذراء ترضع الطفل
كاندراوية فرس .



بقايا تصويرة تمثل رئيس الملائكة ميخائيل
كاندراوية فرس .



الميلاد - كاندراوية فرس



العذراء والطفل على العرش
كاتدراسة فرس .



رئيس الملائكة ميخائيل
كاتدرائية فرس .



العذراء والطفل بحميان الملكة مارتا
كاتدرائية فرس .



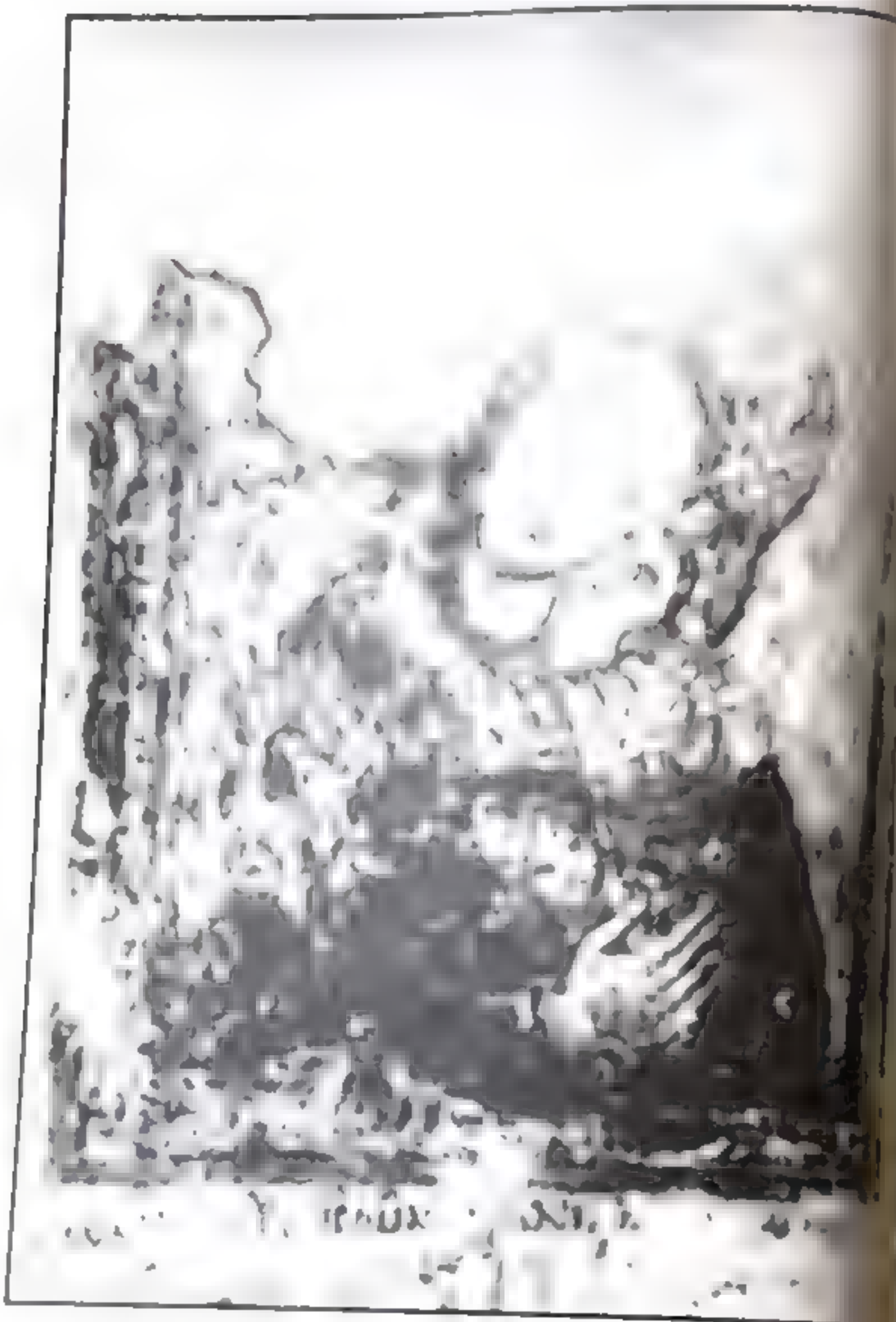
العذراء والطفل - كاتدرائية فرس .



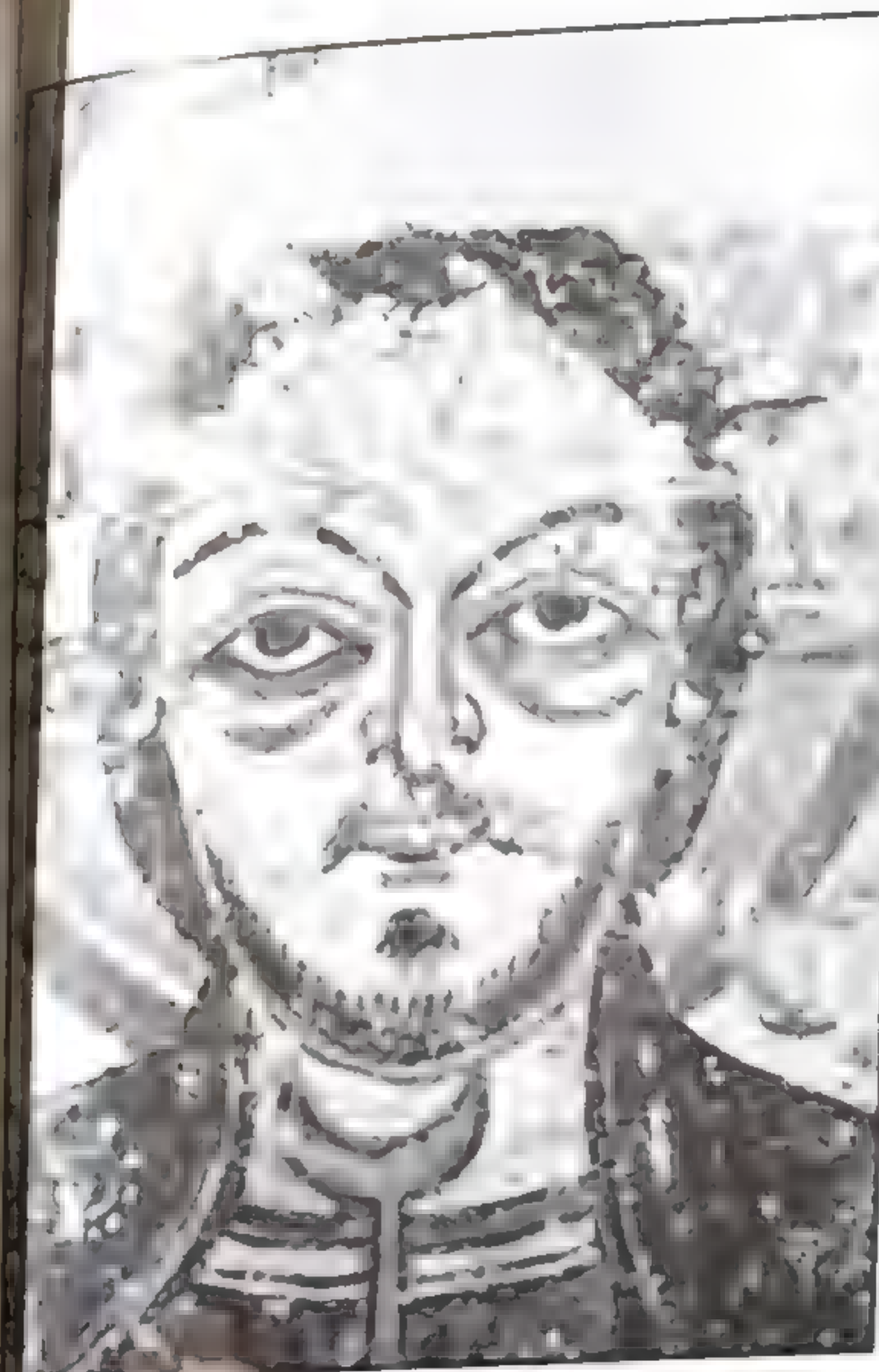
العذراء تحمي أميرة نوبية
كاندرانية فرس .



جزء من تصویر تمثل الثالث الما
كاندرانية فرس



العذراء والطفل
كاندرانية فرس .



جزء من تصویر تمثل المسيح بحمي نائب الملك
كاندرانية فرس

فهرس الأشكال واللوحات

- الشكل (١) المسقط الأفقى لكاتدرائية فرس فى عصر الأسقف بولس .
- الشكل (٢) المسقط الأفقى لكنيسة عبد الله نرقى .
- الشكل (٣) المسقط الأفقى لكنيسة نجع العقبة .
- الشكل (٤) المسقط الأفقى لكنيسة قرية عبد القادر .
- الشكل (٥) أ - شكل لكنيسة بتصويرة تمثل القديس أبو نوفر من كاتدرائية فرس .
ب - شكل لكنيسة عبد القادر من تصويرة بنفس الكنيسة تمثل مؤسسها .
- الشكل (٦) بعض أشكال الطيور والحيوانات على خزف النوبة .
- الشكل (٧) أجزاء كسوة الخيل .
- الشكل (٨) أجزاء اللجام .
- الشكل (٩) كسوة الخيل وشكيمة اللجام بقسطل .
- الشكل (١٠) القديس مرقوريوس من كاتدرائية فرس .
- الشكل (١١) القديس ثيودور القائد من الكنيسة الرئيسية بعبد الله نرقى .
- الشكل (١٢) القديس فويبامون من الكنيسة الرئيسية بعبد الله نرقى .
- الشكل (١٣) القديس مرقوريوس من كنيسة قرية عبد القادر .
- الشكل (١٤) أ - كسوة الخيل النوبية فى القرن الحادى عشر الميلادى .
ب - كسوة الخيل النوبية فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين .
- الشكل (١٥) أشكال تيجان نواب الملوك فى بلاد النوبة .
- الشكل (١٦) نماذج من زخارف الطراز البنفسجى فى كاتدرائية فرس .
- الشكل (١٧) نماذج من زخارف الطراز البنفسجى المتأخر فى كاتدرائية فرس .
- الشكل (١٨) نماذج من زخارف الطراز الانتقالى فى كاتدرائية فرس .

الشكل (١٩) نماذج من زخارف الطراز الأبيض في كاتدرائية فرس .

الشكل (٢٠) نماذج من زخارف الطراز الأصفر والأحمر في كاتدرائية فرس .

الشكل (٢١) نماذج من زخارف الطراز المتعدد الألوان الأول في كاتدرائية فرس .

الشكل (٢٢) نماذج من زخارف الطراز المتعدد الألوان الثاني في كاتدرائية فرس .

الشكل (٢٣) نماذج من زخارف الطراز المتعدد الألوان الثالث في كاتدرائية فرس .

الشكل (٢٤) نماذج من زخارف الطراز المتعدد الألوان المتأخر في كاتدرائية فرس .

اللوحة (١)

القديس مينا على ظهر جواده - تصوير في مخطوط عن معجزات القديس مينا .

اللوحة (٢)

رئيس الملائكة ميخائيل - كنيسة معبد وادي السبوع .

اللوحة (٣)

القديس بطرس - كنيسة معبد وادي السبوع .

اللوحة (٤)

صليب مرصع - كنيسة معبد وادي السبوع .

اللوحة (٥)

أحد القديسين الشهداء - كنيسة معبد «أبو عوده» .

اللوحة (٦)

أحد رؤساء الملائكة مع قديس يحمل مبخرة - كنيسة الشيخ بناميت .

اللوحة (٧)

الصليب مع الظهور الإلهي - كنيسة الشيخ بناميت .

اللوحة (٨)

أحد رؤساء الملائكة - كنيسة الملائكة بناميت .

اللوحة (٩)

بعض أشكال الرسل - كنيسة الملائكة بناميت .

اللوحة (١٠)

القديس الفارس جورج - كنيسة الملائكة بناميت .

اللوحة (١١)

العذراء على العرش تحمل الطفل - كنيسة عبد الله نرقى .

اللوحة (١٢)

أحد القديسين (يوحنا المعمدان؟) - كنيسة عبد الله نرقى .

اللوحة (١٣)

القديسان فويامون وإبيما خوس على جواديهما - كنيسة عبد الله نرقى .

اللوحة (١٤)

أحد القديسين الفرسان ورجل في جرة - كنيسة عبد الله نرقى .

اللوحة (١٥)

يوحنا فم الذهب والكاهن بيتو - كنيسة عبد الله نرقى .

اللوحة (١٦)

الميلاد - كنيسة عبد الله نرقى .

اللوحة (١٧)

الظهور الإلهي مع الصليب - كنيسة عبد الله نرقى .

اللوحة (١٨)

الثالوث المقدس يحمي نائب الملك في نوباديا - كنيسة بوابة النهر بفرس غرب .

اللوحة (١٩)

المسيح يحمي أسقفا - كنيسة بوابة النهر .

- اللوحة (٢٠) الميلاد - كنيسة القلعة بفرس غرب .
- اللوحة (٢١) العذراء والطفل - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٢٢) القديسة آن - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٢٣) أغناطيوس رئيس أساقفة أنطاكية - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٢٤) رأس القديس يوحنا الإنجيلي - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٢٥) شرقية باويط .
- اللوحة (٢٦) أبيب وأبولو ومقاره وأبو نوفر السائح مع اثنين من التائبين من سقارة .
- اللوحة (٢٧) رئيس الملائكة ميخائيل يحمي إحدى الملكات - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٢٨) تصاوير حنية الشرقية بكاتدرائية فرس .
- اللوحة (٢٩) تفصيل من ثياب الرسل بحنية الشرقية في كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٣٠) الأسقف كيروس - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٣١) يوحنا فم الذهب - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٣٢) القديسة دميانة - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٣٣) أحد رؤساء الملائكة - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٣٤) رئيس الملائكة ميخائيل - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٣٥) رئيس الملائكة ميخائيل والفتية الثلاثة في أتون النار - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٣٦) جزء من تصويرة تمثل بعض موضوعات الألم - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٣٧) جزء من تصويرة رئيس الملائكة ميخائيل - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٣٨) بقايا تصويرة تمثل رئيس الملائكة ميخائيل - كاتدرائية فرس .

- اللوحة (٣٩) العذراء ترضع الطفل - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٤٠) الميلاد - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٤١) رئيس الملائكة ميخائيل - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٤٢) العذراء والطفل - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٤٣) العذراء والطفل على العرش - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٤٤) العذراء والطفل يحميان الملكة مارتا - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٤٥) جزء من تصويرة تمثل الثالوث المقدس - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٤٦) جزء من تصويرة تمثل المسيح يحمي نائب الملك - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٤٧) العذراء تحمي أميرة نوبية - كاتدرائية فرس .
- اللوحة (٤٨) العذراء والطفل - كاتدرائية فرس .

محتويات الكتاب

| الموضوع | الصفحة |
|--|--------|
| المقدمة | ٥ |
| الفصل الأول | ٧ |
| فن التصوير في الكنيسة الشرقية ، نشأته ، وسماته العامة | ٧ |
| - الفن في العصر المسيحي المبكر | ٩ |
| - التصوير الجداري وخصائصه في الكنيسة الشرقية | ١٣ |
| الفصل الثاني | ٢٣ |
| عمارة الكنيسة في بلاد النوبة | ٢٣ |
| - موقع الكنيسة | ٢٥ |
| - مواد البناء | ٢٦ |
| - الطرز المعمارية لكنائس النوبة ومراحل تطورها | ٢٧ |
| الفصل الثالث | ٣٧ |
| توضيح المخطوطات والتصوير على التحف المنقولة في بلاد النوبة | ٣٧ |
| - التصوير في المخطوطات النوبية | ٣٩ |
| - اللوحات المصورة (الأيقونات) | ٤٠ |
| - النحت على الحجر والتصوير على التحف المنقولة الأخرى | ٤٢ |
| الفصل الرابع | ٤٧ |
| التصوير على الجدران في بلاد النوبة ، طرزه وتطوره | ٤٧ |
| - مواقع التصوير | ٥٠ |
| - مراحل التطور | ٥٧ |
| * المرحلة الأولى | ٦١ |
| * المرحلة الثانية | ٦٩ |
| * المرحلة الثالثة | ٨٩ |

الفصل الخامس :

موضوعات التصوير في كنائس النوبة :

| | |
|-----|--|
| ٩١ | - المسيح |
| ٩٣ | - العذراء |
| ٩٦ | - الملائكة ورؤسائهم |
| ٩٦ | - القديسون |
| ٩٧ | - القديسون الفرسان |
| ٩٨ | - القديسات |
| ٩٩ | - النساك |
| ١٠٠ | - الأساقفة والشمامسة |
| ١٠٠ | - الشخصيات الملكية |
| ١٠٢ | - أشكال العامة من النوبيين |
| ١٠٥ | - موضوعات العهدين القديم والجديد |
| ١٠٦ | الفصل السادس : |
| ١٠٩ | أصول وسمات فن التصوير على الجدران في بلاد النوبة |
| ١٠٩ | الهوامش |
| ١٢٣ | فهرس الأشكال واللوحات |
| ٢٠٧ | قائمة المراجع |
| ٢١٤ | |

